مكتبة الدراسات الأدبية
٦٤

الدكتور شوقي ضيف

البحث الأدبي

طبيعته . مناهجه . أصوله . مصادره

دار المعارف

البَحث الأدَبى

طبيعته . مناهجه . أصوله . مصَادره

مكتبة الدراسات الأدبية

٦٤

البحث الأدبي

طبيعته . مناهجه . أصوله . مصادره

بقلم

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة السابعة

دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

شعرتُ منذ زمنٍ بعيدٍ بأن طلبة الدراسات العليا فى أقسام اللغة العربية بجامعاتنا المختلفة فى حاجة ملحّة إلى كتاب يبين لهم كيف يُوضَعُ البحث الأدبى، وكيف يُختار، وكيف يُصاغ منهجياً، وكيف تُحقّق أصوله وتوثّق، وكيف تُستخدَم مصادره ويُنتفَعُ بها على خير وجه. وهو ما دفعنى إلى تأليف هذا الكتاب المُجمل، وقد بدأته ببيان طبيعة البحث الأدبى وخصائص مادّته الوجدانية وما ينبغى أن يتّبعه الباحث الناشئ فى اختيار موضوعه وما يحفُّ بهذا الاختيار من أخطار متعددة، كأن يعتمد على غيره فى اختياره دون أن تكون له معاناته الخاصة، وقد لا يكون ملائماً لاستعداده. وهو استهلال سيئ قد ينتهى به إلى أن يُصبح دائماً عالةً على الآخرين لا فى اختيار بحثه فحسب، بل فى جميع أفكاره. ولا يقلُّ عن هذا الخطر شأناً اتساعُ الباحث المبتدئ بموضوع بحثه بحيث يشمل عصراً بأكمله بجميع صعوباته ومزالقه، أو يشمل إقليماً بجميع بلدانه وأحداثه وشخوصه، وحسبه شخص واحد فى الإقليم أو جانب واحد فى العصر، بل أوْلَى له أن يكتفى بجانب مهم فى أحد الشعراء أو الكُتّاب النابهين. وينبغى أن ينسّق موادّ البحث تنسيقاً دقيقاً بحيث يُصبح كأنه بناء منطقى ضخم، وكل فصل فيه، بل كل جزء فى فصل يرتبط بما قبله وبما بعده ارتباطاً منطقياً محكماً، بحيث لو اضطرب التسلسل أى اضطراب فدخله حَشْو أو استطراد تداعى البناء كله وانهارت أركانه. ولا بد من الاستقراء التام للنصوص والاستنباط البصير للخصائص الكلية، إذ هما قوام البحث الأدبى وسناده وعماده، وبدونهما لا يقوم ولا ينهض أى نهوض. ولا بد أن تتوالى فى البحث تفسيرات صحيحة لحقائقه الجزئية والكلية التى تَسْرِى فى شعر بعض الشعراء أو فى عصر من العصور أو إقليم من الأقاليم، تفسيرات تعمه وتتداخل فى جميع جوانبه بحيث يُعَدّ بحثاً طريفاً من شأنه أن يفيد منه الباحثون. ولا بد أن تتكوّن لدى الباحث الناشئ قدرة على التذوق الأدبى

المعلَّل والتحليل الدقيق لشخصيات الأدباء وفنِّهم وخصائصهم المميِّزة ، مع دقَّة العرض واكتمال التمثُّل ومع الاحتياط فى استخدام صيغ التعميم ، ومع استظهار صيغ الاحتمال ، ومع فصاحة العبارات وما ينبغى لها من حسن الأداء .

وبسطتُ القول فى مناهج البحث من القديم إلى الحديث وفيما أدَّتْ إليه نهضةُ العلوم الطبيعية فى القرن الماضى من سَيْطرة قوانينها على البحوث الأدبية وظهور ما يمكن أن يسمَّى بالتاريخ الطبيعى للأدب ، إذ وُضع الأدباء فى فصائل متميزة كفصائل النبات والحيوان ، واكتُشِفَت القوانين التى تعمُّهم وتحكمهم ، وهى قوانين الجنس والمكان والزمان التى تُنْكِر إنكاراً قاطعًا فردِّية الأديب متخذةً صورة جبريَّة حتميَّة لا يمكن أن تُدْفَعَ . وطُبِّقَت نظرية النشوء والارتقاء على الأنواع الأدبية تطبيقًا دقيقًا . وأخذت البحوث الأدبية تتأثر من وجوه شتَّى بالدراسات الاجتماعيةوكل ما تخوض فيهمن ظواهر المجتمع وطبقاته وأوضاعه الاقتصادية والسياسية . وظهر مقياس الالتزام فى الأدب الذى يزن الأديب بمقدار تكييفه للمجتمع وموقفه من قضايا أمته واحتماله لما ينبغى أن ينهض به من تبعات ومسئوليات . وانعكستْ أضواء كثيرة من الدراسات النفسية على البحوث الحديثة فى الأدباء وبخاصةما اتصل منها بنظريات اللاشعور والعُقَد المكبوتة الخفية كعُقْدة أوديب والنَّرْجِسيَّة الشاذَّة ومركَّبات النَّقْص واللَّاوَعْى الجَمْعِىّ ورواسبه العتيقة والقيم السيكولوجية للآثار الأدبية وأصدائها فى المتلقِّين لها من القرَّاء والسامعين . وتدافعتْ أسراب كثيرة من الفلسفة الجمالية إلى البحوث الأدبية فيما أوغلتْ فيه من دراسة الجمال الفنى وحقائقه وقيمه ومدى صِلاته بالمثال المطلق وبالمجتمع وحاجاته ومعاييره . ودعا كثيرون إلى أن تعتمد البحوث الأدبية على تصوير الانطباعات التى تخلِّفها الآثار الأدبية فى نفوس النقاد ، فى حين دعا آخرون إلى التخلى عن كل انطباع ذاتى وأن يقوم البحث على موضوعية مسرفة تبيِّن مدى انسياب التيار الفنى الموروث فى الأديب وأدبه ، مع التعمق فى مباحث لغوية وبلاغية . وجدير بالباحث فى الأدب وآثاره أن ينتفع بكل هذه المناهج المتقابلة ويستضىء بها فى بحوثه قدر طاقته .

وتناولتُ الأصول لتراثنا العربى وما ينبغى أن يُكْفَلَ لها من التوثيق والتحقيق ،

ومن الكتب العلمية الجيدة في هذا الموضوع كتاب أصول نقد النصوص ونشر الكتب لبرجستراسر . وقد أوضحتُ كيف سبق المحدّثون إلى تحقيق الحديث النبوى وتوثيقه وكيف شمل التوثيق والتحقيق جميع صور النشاط اللغوى والأدبى . وأنعمت النظر فى توثيق المحدّثين لرواية الحديث ورواية أصوله ونفوذهم إلى وضع علومه وسَنّهم لطرق تحمُّله ونقله وروايته لما كان لصنيعهم فى كل ذلك من أثر بعيد فى توثيق اللغويين لرواية الشعر ودواوينه على نحو ما يصوّر ذلك الأصمعى وابن سلام وأبو الفرج الأصبهانى . وكانوا يكتبون على الصفحات الأولى من الدواوين والمخطوطات سَنَدَ الرواة للدلالة على التحرّى الدقيق . ونلتقى بصور رائعة لهم فى توثيق المصنَّفات اللغوية والأدبية توثيقاً علمياً سديداً على نحو توثيقهم لمعجم العين المنسوب خطأً إلى الخليل . ومما يوثِّق الأصولَ أن تكون مكتوبة بخط مؤلفيها أو يكون عليها توقيعاتهم وشهاداتهم برواية بعض تلامذتهم لها عنهم سماعاً أو قراءة أو إجازة . ويوثِّق المخطوطات عامة أن تكون مُراجَعَةً على الأصول بدقة ، كما يوثِّق أىَّ مخطوطة أن يذكر المؤلف فى مقدمتها أو فى تضاعيفها أسماءَ أشخاصٍ عاصروه ، وكذلك أختامُ الوقف والتمليك وشهاداتُ بعض العلماء بأنهم قرءوها . وقبل تحقيق أىّ كتاب ينبغى جَمْعُ نُسَخه المخطوطة ، حتى إذا جُمعت اتخذ المحقِّق نُسْخة المؤلف أو أقربَ فروعها إليها الأصلَ المعتمدَ للتحقيق والنشر . وإذا تعدَّدت نُسَخُ كتابٍ قُسمت إلى عشائر ، وجُعلتْ لكل عشيرة أمٌّ ، لتكون المعارضة بين الأصل والأمهات . وإذا كانت لديوان روايتان أو روايات مختلفة جَمَعَ المحققُ بينها دون مَزْج . وتُتَّخَذُ لنسخ الديوان وكذلك لنسخ الكتاب رموز للتيسير على نحو ما صنع قديماً اليونينى فى إخراجه لصحيح البخارى . وهو إخراج يتفوَّق به — فى رأينا — على كل صور الإخراج الحديثة لكتب التراث . ويحسن أن يعارض المحققُ الكتابَ الذى يُعْنَى بتحقيقه على أصوله وفروعه ، وبخاصة إذا اضطربت أوراقه أو أصابها مَحْوٌ أو تآكل أو تقطيع ، وكذلك إذا دخلت الكتابَ إضافاتٌ من عمل بعض النساخ . ولا بد للمحقق من معرفة اصطلاحات الأسلاف فى الخطّ والكتابة . ولا بد أن يكون على علم بما يحققه حتى لا يفوته تصحيفٌ ولا أسقاطٌ فى الكلام ولا أغلاط . ويحسن أن يضع للكتاب

الذى يحققه مدخلا للتعريف به وبمؤلفه وبمصادره وقيمته . ولا بد من عنايته البالغة بالترقيم ووضع الفهارس .

وتحدثتُ عن المصادر وتنوعها بين أصيل وثانوى وكيف أن الرواية الشفوية كانت المصدر الأساسى للمصنفات الأولى المغرقة فى القدم . وأوضحتُ كيف أن المصنفين القدماء على اختلاف تخصصهم كانوا ينصّون فى مقدمات كتبهم وفى تضاعيفها على المصادر التى استمدُّوا منها مادَّتها فى اللغة والتاريخ والجغرافيا والتفسير والقراءات والنحو والبيان والبلاغة والأدب. وقد عُنِى المحدِّثون عناية واسعة بنقد المصادر الأولى للرواية ومصنفات الحديث نقداً دقيقاً اتخذوا له موازين ومعايير محكمة ، وحاكاهم علماء اللغة والشعر فى اتخاذهم نفس المعايير والموازين . وتنبهوا جميعاً إلى ما قد تجرُّه المنافسة من تجريحات لا ظل لها من الحقيقة ، وكذلك ما تجرُّه العصبية الجامحة فى المذهب أو العقيدة ، كما حدث بين بعض الفقهاء والصوفية ، وكذلك بين بعض الحنابلة والأشعرية . وطبيعى أن يهتم الباحثون بالمصادر اهتماماً واسعاً لأنها الشهود والبراهين على صحة الأفكار . ومن الخير للباحث الناشئ ألاَّ يتسع بموضوع بحثه ، حتى يستطيع الإلمام الدقيق بمصادره ، وألاَّ يُحيل على مصادر متأخرة ويترك المصادر المتقدمة ، كما ينبغى ألاَّ يُحيل على مخطوطات يملكها بعض الأفراد ، وعليه أن يتخذ كل وسيلة ممكنة للتعرف على مصادر بحثه . وعُنِى بعض الباحثين المعاصرين بنقد المصادر الأولى للشعر الجاهلى أو قل بنقد روايته نقداً عنيفاً ، ويلقانا عند بعض الباحثين نقدٌ علمى خصب لروايات الطبرى ، وكذلك الشأن فى روايات أبى الفرج الأصبهانى فى كتاب الأغانى . وينبغى التنبه فى دراسة المصادر القديمة إلى ما قد يجرُّه الهوى والنحلة العقيدية من أحكام خاطئة . ولكى تعظم الفائدة من المصادر ينبغى أن تنظَّم الموادّ والملحوظات المجموعة منها فى بطاقات ، ويحسن أن تُنْقَلَ الاقتباسات منها بنفس الألفاظ والحروف ، كما يحسن ألاَّ تكثر الحواشى وألاَّ تُتْخَمَ الهوامش بالمصادر حتى لا يملّ القارئ وحتى لا يشعر بأن الباحث يريد التكثر بذكرها لا الاستدلال العلمى الدقيق . والله َ ـــ وحده ـــ أسأله الهدى والتوفيق .

القاهرة فى أول فبراير سنة ١٩٧٢م .   شوقى ضيف

الفصل الأول

طبيعة البحث الأدبي

١

مادة البحث الأدبي

معروف أن مادة البحث الأدبي هي الأدب بفرعيه من الشعر والنثر وما امتد على كل فرع من غصون مختلفة . ونحن نتداول كلمة الأدب وتدور على ألسنتنا دوراناً واسعاً لكثرة اطلاعنا على آثاره الشعرية والنثرية ، حتى ليظن كل منا أنه ليس في حاجة إلى من يحدثه عن الأدب أو يعرفه به ، وكأنه يماثل بعض الظواهر الطبيعية التي نُبصرها بأعيننا كظاهرة الضوء مثلا ، ولكن هذه الظاهرة الطبيعية وما يماثلها يحللها العلم تحليلا دقيقاً بحيث لا تبقى فيها خافية ، بدون أن تتضح ، وبدون أن تستبين بجميع جوانبها . أما الأدب وكل ما يتصل به فتحوطه شباك سحرية توشك أن تجعل كل ظاهر فيه كأنما هو باطن ، أو كأنما يستخفى وراء أستار صفيقة . ومردُّ ذلك إلى أن الأدب يخاطب العاطفة ، والعواطف غامضة أو يجلّلها الغموض ، وحقاً سمّاها علماء النفس وأحصوها ، غير أن تحليلها إلى عناصرها لا يزال شاقاً عسيراً ، فنحن إنما نلاحظ ما يَصْحبها من بعض المظاهر المادية كالضحك والعبوس والبكاء واصفرار الوجه واحمراره ، أما هي نفسها فلا نستطيع أن نسبر أغوارها ، إذ ليس لدينا أي مقاييس نقيسها بها ولا لدينا مختبرات يمكن أن نحللها فيها ، كل ما هناك أننا نعرف مثلا أن عاطفة الفرح تختلف في مظاهرها عن عاطفة الحزن اختلافات بيِّنة .

والأدب — كما هو ذائع مشهور — يُقْصَد به إلى إثارة الانفعالات في قلوب القُرّاء والسامعين ، ولذلك كان يعتمد على الخيال ، يعتمد عليه في التركيب الكلي لآثاره ، على نحو ما يلاحَظ في تكوين العمل الروائي وخلق شخوصه وما يجري على ألسنتهم من أقوال وعلى أيديهم من أفعال ، كما يعتمد عليه في عناصره الجزئية

ووحداته المفردة ، على نحو ما يلاحَظ فى لغته التصويرية وما يتداخل فيها من التشبيه والمجاز والكناية والاستعارة ، إذ الأديب لا يتحدث حديث الشخص العادى المجرّد كلامه من التصوير ، بل يتحدث حديثاً تصويرياً ، وهو حديث يختلف باختلاف معانيه واختلاف مواقفه واختلاف أحاسيسه ومشاعره ، فقد يقف على شاطئ بحر ، فيحسّ كأن البحر يئنّ ويلهث من التعب ، وكأن صراعاً لا يزال ناشباً بين أمواجه ورمال الشاطىء . وتدور به الأيام وتتبدّل حالته النفسية ، ويقف فى المكان نفسه وأمام البحر نفسه فيراه متلألئاً متألقاً ضاحكاً ، ويتخيل كأن لقاء سعيداً ينعقد بين أمواجه ورمال الشاطئ ، حتى ليظن أنهما يتعانقان عناق المحبين ؛ وترتدّ الأمواج على استحياء ، وقد أُشرب وجهها حمرة الخجل .

ولا يتضح ذلك فى المواقف وحدها ، بل يتضح أيضاً فى المادة اللفظية وما يجرى فيها من تصوير ، فإذا تخيل أديب أقحوانة كأنها ناسكةٌ صوّر بهذا التخيل معنيين : معنى اللطف والحشمة ومعنى الوقار والخجل ، وإذا وصف أديب أفواهاً بأنها عمياء عبر بذلك عن تعثّر الكلام فيها واضطرابه أو نطقها بما لا يليق . وقد يرى أديب زهرة ذابلة ، فيعلل ذبولها بأن يداً أثيمة امتدت إلى أخت لها فقطفتها ، فتسرّى فى دخائلها حزن عميق ، أصابها بالشحوب وبدا على وجهها غيرَ قليل من الصفرة والكآبة . وبمثل هذا التصوير يبث الأديب فى عناصر الطبيعة أفكاراً ومشاعر وضروباً من الأحاسيس والعواطف ، وهو يصدر فى ذلك عن مشاعرنا وتصوراتنا البدائية الأولى حين كنا نظن أن لكل ما حولنا فى الطبيعة أحاسيسنا نفسها ووجداناتنا عينها ، بالضبط على نحو ما نرى عند الأطفال حين تُهدَى إليهم دُمَى الأعياد فإنهم يحدّثونها ويلاعبونها ويضمونها إلى صدورهم شاعرين كأنها من الأحياء . وهذا الذى نلاحظه عند الأطفال السذّج مستقرٌّ فينا وفى أعماقنا ، ولذلك كان الأدباء حين يأتوننا به يمتعوننا إذ يخاطبون فينا جانباً مستكنّاً فى نفوسنا ، وهو ما جعلهم من قديم يعرضون علينا معانيهم مصورة مجسدة ، حتى يبلغوا ما يريدون من التأثير فيمن يخاطبونهم . ويوضح ذلك من بعض الوجوه ما تشعر به من فرق حين تقول عن طلوع الفجر وتفلّت أضوائه من الأفق مثلا : ظهرت أضواء الفجر ، وأن تقول : رأيت من خلال النافذة أنامل الفجر الرمادية وهى تُنْشب أظفارها فى

أعناق النجوم المرتعشة الشاحبة . وأساس الفرق بين القولين الخيال وتأثير الصور الأدبية في أنفسنا إذ نعيش فيها معيشة تشبه معيشة الحالمين ، فنتأثر تأثراً عميقاً .

والأديب يؤدى معانى وخواطر وخوالج وأفكاراً ، وهو ما يفرق بينه وبين الموسيقار ، إذ تؤثر فينا الموسيقى مباشرة بدون حاجة إلى فهمها ، وقد تؤدّى ذلك كله ولكننا لا نحتاج إلى معرفته كي نتمتع بها . أما الأدب فلا بد فيه من الأفكار والخوالج والخواطر والمعانى حتّى يؤثر فينا وحتّى نحسّ بمتاع فيه ، لأنه يخاطبنا ويحدثنا ، وعن طريق حديثه وفهمنا له يكون متاعنا بكلامه وما يحمل من غذاء لعواطفنا ومشاعرنا ، وهو غذاء وجدانى ، قد يداخله الفكر ، وقد يداخله العقل والذهن ، ولكن لا ليتحول عن وظيفته من إثارة الانفعالات فى الإنسان ، بل لكي ينهض بها على خير وجه . والأدب بذلك ليس وعاءً من أوعية الذهن والعقل إنما هو وعاء للمشاعر والعواطف الإنسانية ، ولذلك كان لا يُطْلب فيه أن يؤدّى حقائق عقلية أو ذهنية . قد يؤدى حقيقة منها أو بعض حقائق ، ولكن هذا ليس من وظيفته ، فوظيفته أن يؤدى حالات ومواقف وجدانية ، ويدل على ذلك أن الحقيقة الواحدة عند الأديب تتبدّل بتبدل أحواله كما صوّرنا ذلك آنفا ، فإذا كان فرحاً هشّ للطبيعة وبشّ وتراءى له كل شىء فيها كأنه يداعبه ويضاحكه أو كأنه يحدثه حديثاً فرحاً ، فالرياح تهمس إليه باسم صاحبته ، والنجوم تنظر إليه بعين الحنان والعطف ، وكل شىء حوله باسم ضاحك . أما إذا كان محزوناً مهموماً فإن كل شىء فى الطبيعة من حوله يبدو له وكأنه يغاضبه ، فالرياح تزأر ساخرة منه ومن همومه ، والنجوم تنظر إليه شزراً ، وكل عنصر من عناصر الطبيعة حوله عابس متجهم. والطبيعة وعناصرها لم تتبدل ، إنما تبدل مزاج الشاعر ، فتبدلت الحقائق فى خياله وتصوره .

ومن أجل ذلك كان الأدب لا يرتبط بحقيقة ، ولا بصدق وكذب ، وليس معنى هذا أن الأدب لا يؤدى حقيقة ألبتة ، فقد يؤدى — كما أسلفنا — بعض الحقائق ، ولكن هذا ليس غايته ، فليس له غاية وراء نَفْسه ووراء ما يثير من العواطف والانفعالات ، إذ كل ما فيه إنما هو مشاعر وأحاسيس وعواطف

ووجدانات لا تعبر عن حقيقة ولا عن باطل ولا عن صدق ولا عن كذب ، وهو ما يفرق بينه وبين العلم ، ففى العلم إذا قلنا مثلا إن الأرض كروية كان هذا التعبير دالاً بحسب معناه على كروية الأرض، وينبغى أن يكون هذا المعنى صادقاً ، فهو حقيقة لا ريب فيها . وقد تكون تعبيرات الرياضيات أوضح فى هذه الناحية من تعبيرات علوم الطبيعة ، فإننا إذا قلنا ٢ + ٢ يساوى أربعة كان هذا تعبيراً رياضياً صادقاً ، يستمد قيمته من صدقه ، أما إذا قلنا إن ٢ + ٢ يساوى ثلاثة أو خمسة كان هذا التعبير الرياضى كاذباً لا قيمة له ، لأن قيمته يستمدها من صدقه ، وفقد صدقه ، ففقد قيمته ، ولم يَعُدْ شيئاً مذكوراً . وهذا لا يحدث فى الأدب فالأدب قد يكون خرافة خالصة كألف ليلة وليلة وقصص اليونان عن آلهتهم ، ولا يفقده ذلك شيئاً من قيمته . وقد تنبه أسلافنا إلى هذا المعنى حين قالوا : خير الشعر أكذبه ، وهم لا يريدون الكذب بالمعنى المنطقى الضيق ، إنما يريدون أن الشعر لا يُقْصَدُ به إلى صدق ولا إلى حقيقة وأنه يخرج عنهما جميعاً ، إذ تختلف طبيعته وطبيعة الأدب بعامة عن طبيعة العلم وحقائقه العقلية المنطقية التى تقوم على الصدق الخالص .

على أنه ينبغى أن يلاحَظ أن الصدق والكذب إنما هما نمطان أخلاقيان ، ولا علاقة للأخلاق بالأدب ، وإلا كنا كمن يحتكم فى المسائل الرياضية إلى الأخلاق فيقول إن المثلث المتساوى الضلعين أصدق وأجود أخلاقاً من المثلث المتساوى الأضلاع . وعلى هذا النحو ينبغى ألاّ نحكّم الأخلاق والصدق والكذب فى الأدب لسبب طبيعى ، وهو أنه لا يُقْصَدُ به إلى الوعظ والتربية الخلقية ، وإنما يقصد به إلى التأثير فى العواطف والمشاعر ، ولذلك كان من الخطأ أن نحكّم فيه المسائل الأخلاقية وأختها الاعتقادية ، وتنبّه أسلافنا تنبهاً دقيقاً إلى ذلك ، فكانوا يروون الشعر الجاهلى الوثنى الذى نظمه الجاهليون فى العصور الغابرة ، كما كانوا يروون شعر الخمر والمجون الذى نظمه معاصروهم من العباسيين ، وعلى نحو ما رووا للشعراء المسلمين رووا للشعراء المسيحيين من أمثال الأخطل . وكأنهم أحسّوا فى عمق بأن للشعر مجاله العاطفى الخاص الذى يفصله عن كل مجال سواه من أخلاق وعقيدة ومن حق وباطل ومن صدق وكذب . فلم يحكّموا فيه شيئاً من ذلك كله إذ رأوها جميعاً مقاييس خارجة عن دائرته العاطفية .

ولكن هل معنى ذلك أن الأدب ينفصل عن حاجات مجتمعه وما يسود فيه — أو ما ينبغي أن يسود — من قيم خلقية أو اجتماعية ؟ وبعبارة أخرى هل يعيش الأدباء فى أبراج عاجية منعزلين عن مجتمعاتهم وكل ما فيها من قيم ؟ . حقاً أن للأدب قيمه العاطفية الذاتية ، غير أنه ينبغى أن يضيف إليها تعاطفاً وثيقاً مع الجماعة التى يعايشها ، ولذلك كانت تبرز فيه دائماً قيم مجتمعاته ، كما تبرز القيم الإنسانية العامة ، مما يجعل له مكانة بارزة فى الجماعة الإنسانية . ويردّد بعض النقاد أن الأديب يصْدر عن كل هذه القيم كما يصدر الضوء عن الشمس صدوراً طبيعيًّا ، بدون حاجة إلى القصد إليها وتمثيلها ، فهى لا بد ماثلة فى عمله ، لأنه يعيشها ويحسها فى أعماقه وتنعكس فى آثاره ، وكأنما يريدون أن يتركوا للأديب حريته وذاتيته وألاّ يقسروه على شىء . غير أن مثل هذا الرأى قد يضلل بعض الأدباء فيصرفهم عن مجتمعاتهم إلى التغنى بأهوائهم الخاصة ، وكأنهم يعيشون منفصلين عن مجتمعهم إلا ما يصدر عنهم عفواً .

والحق أن الأديب ينبغى أن يمتزج بمجتمعه حتى يكون جزءاً لا يتجزأ منه ، وحتى يعبر عن كل خواطره الجماعية وكل ما يموج به من أفكار وأحاسيس ، وهل من ريب فى أنه لا يصنع أدبه لنفسه ، وإنما يصنعه للجماعة التى يعايشها ، وإلا ما خاطبها به ولا نشره فيها ، بل كان يطويه فى أدراج مكتبه . وهو لا يطويه، بل يبادر دائماً إلى إذاعته كلما وجد الفرصة المهيأة لذلك ، وإذن فلا بد من ملاحظته للجماعة بحيث يخاطبها بما تفهم أو تريد أن تفهم وينقل إليها ما تشعر به فى أطوائها من الخوالج والعواطف والمواقف الشعورية المعينة .

ومن هنا كان الأدب ذاتيًّا غيريًّا فى الوقت نفسه ، فهو ذاتى فى صدوره عن صاحبه وأحاسيسه ومشاعره ، وهو غيرىّ فى تصويره لمشاعر الناس وأحاسيسهم وكل ما يموج به مجتمعهم من قيم مختلفة ، وبذلك كانوا حين يقرءون أديباً لا يقرءونه وحده وإنما يقرءون أنفسهم وأنفس مَنْ حولهم ، وكأنهم يعيشون أحاسيسهم وأحاسيس مجتمعاتهم . وهو ما يجعل قصيدة معينة لشاعر مثل شوقى تصبح مجموعة من القصائد بعدد من يقرءونها ، فكل منهم تنعكس لها صورة فى نفسه تخالف صورها فى أنفس الآخرين ، إذ تتحول فى يد كل منهم إلى ما يشبه مرآة يرى فيها

شوقي ويري المجتمع ويرى أيضاً نفسه ، ومن ذلك جميعاً تتكون القصيدة بحيث تصبح عند كل شخص فى صورة تختلف قليلا أو كثيراً عنها عند رفيقه أو صاحبه . وعلى نحو ما يحدث ذلك فى القصيدة جميعها يحدث فى البيت المفرد ، فإنك إذا عرضتَ بيتاً من الشعر على عشرين طالباً مثلا ، وطلبت إلى كل منهم أن يشرحه جاءتك عشرون إجابة ، ولكل إجابة صورتها الخاصة بسبب ما ينعكس على معنى البيت عند كل طالب من معان نفسية ذاتية من داخله ومن معان اجتماعية تشع عليه من المجتمع وقيمه ، وكلها معان سيالة لا تتوقف عند حد ، إذ هى معان عاطفية غير محدودة . ولذلك كانوا يقولون إن الشاعر ينقلنا — حين نستمع له — إلى جوّ جديد ، وكأن كل بيت من أبياته ينشر حوله ضباباً يجعل كل قارئ له أو سامع يراه رؤية غير تامة ، فإذا حاول شرحه اتسع عليه معناه ، وقلما استطاع أن يحصره حصراً تامًّا . وهذا هو ما يجعل الإنسان حين يقرأ بعض أبيات الشعر يستعيدها ويكررها مراراً بدون سأم ولا ملل ، لأن معناها غير منحصر وغير محدود بحدود دقيقة .

وهذا الجانب فى الأدب — وبخاصة فى الشعر — يجعل شيئاً من الغموض يسرى فى معانيه ، فهى معان لا تنكشف تماماً لأنها معان عاطفية ، والمعانى العاطفية يلفُّها الغموض بطبيعتها . ومن الشعراء بل من الأدباء عامة من يعمدون إلى الغموض فى آثارهم وألاَّ يفصحوا عن معانيهم إفصاحاً تامًّا ، وكأنما يريدون إرادة أن يكتنفها ظلام الغموض وأن لا تضىء إلا إضاءة خفيفة على نحو ما هو معروف عن الرمزيين والسرياليين وأصحاب مسرح اللامعقول . ومما يهيئ للغموض فى الأدب أن الألفاظ المفردة فيه لا تؤدى معانى محدَّدة كما يتبادر إلى الأذهان ، إنما المحدَّد فقط حروفها وما تشغله من فراغ ، أما معانيها فسيَّالة لا تتوقف ، على نحو ما نلاحظ فى كلمات الحب والكره والفرح والحزن والرضا والغضب ، فكل هذه الألفاظ وما يماثلها إنما تشير إلى نوع العاطفة ولكنها لا توضّح درجتها ، وهى توعز أو توحى بمعان كثيرة مثلها فى ذلك مثل الكلمات التاريخية ، فإذا قلنا مثلا ثورة سنة ١٩٥٢ ارتسم فى أذهاننا تاريخ طويل وأخذت الأحداث تتعاقب فى التسلسل قبل الثورة وبعد الثورة إلى اليوم ، وكذلك إذا قرأ الإنسان بيتاً من الشعر ومرّت به كلمة الأمل مثلا سبحت به فى عالم خاص ، ولكل منا عالمه .

وهذا الإيحاز فى كلمات الأدب وما يرافقه من سيولة المعانى واتساعها هو الذى يجعل ترجمته ونقله من لغة إلى لغة من أشق الأشياء وأكثرها عسراً وصعوبة ، لأن المترجم لا يستطيع مهما كان بليغاً فى لغته أن يؤدى إليها ألفاظ الأديب الأجنبى تماماً لما يَسِمُها من إيحاز وسعة . وهذا الذى نلاحظه فى الكلمات الأدبية نلاحظه أيضاً فى عبارات الكتّاب وأبيات الشعراء فهى قد تكون واضحة بادىَ الرأى ، غير أنه وضوح مضلل ، لأنها دائماً تحمل قدراً من الاتساع ومن الإيحاز والغموض ، إذ تعبِّر عن معان عاطفية غير محصورة أو قل غير متناهية ، وما لا يتناهى لا يمكن تحديده . وحتى الألفاظ الحسية التى يستخدمها الأدباء نحس إزاءها بشىء من هذا الاتساع ، فإذا قال أديب مثلا إن لون البحر أزرق لم تتضح لنا درجة زرقته ، إذ اللون الأزرق تختلف أصباغه وتتفاوت قليلا أو كثيراً . وإذا كان الأديب لا يستطيع أن يجد الكلمة الدقيقة التى يعبر بها عن الحقائق التى يبصرها فأولى أن يجد صعوبة فى إيجاد الكلمات الدقيقة التى يدلّ بها على المعنى العاطفى الذى يشعر به فى دخائله .

ولعل هذا الاتساع فى معانى الكلمات الأدبية هو الذى جعل الأدباء من قديم يحمّلونها معانى كثيرة ، وتوضّح ذلك المعاجم اللغوية حيث نجد للكلمة الواحدة معانى متعددة ، وهى ليست — كما يُظَنّ — معانى مترادفة ، إذ بينها دائماً كميات من الاختلاف القليل أو الكثير فى المعنى ، وكأنما توجد نواة تجمع بينها ، ومن حول النواة تتكوّن معان متفاوتة تحمل فروقاً متقاربة أو متباعدة ، وكأن معنى الكلمة اللغوى غير منحصر . وبجانب هذا المعنى للكلمات الأدبية يوجد معنى ثان هو المعنى البيانى أو المجازى ، إذ يُضْطر الأديب فى أثناء بحثه عن الأداء الدقيق لمعانيه العاطفية غير المحددة أن يسمى أشياء بأسماء أخرى كأن يسمى الكريم بحراً . وقد يطلق الكلمات على مدلولات جديدة ، كأن يطلق كلمة اليد على النعمة أو على القدرة . وأصحاب البلاغة يدرسون ذلك فى بابى المجاز المرسل والاستعارة ، حيث يكثرون من الإشارة إلى أن الألفاظ تتغير على ألسنة الأدباء وتتحوّر قليلا أو كثيراً حسب إراداتهم الفنية ، مما يدل بوضوح على أن للكلمات عند الأدباء معانى بيانية بجانب معانيها البلاغية .

والكلمات الأدبية بجانب معنييها البيانى واللغوى معنى ثالث صوتى أو بعبارة أدق معنى موسيقى ، وهو معنى ألجأ الأدباء إليه من قديم أنهم أرادوا أن يتلافوا ما فى كلماتهم من نقص فى الأداء العاطفى ، فاحتالوا على إكماله بالجرس الموسيقى ، وبلغ الشعراء من ذلك الغاية ، إذ ما زالوا يصفّون فى نغمات ألفاظهم وعباراتهم حتى اكتشفوا الأوزان الشعرية . وتبعهم الكتّاب يصفّون، منذ وجدوا ، فى كلماتهم وأدائها الصوتى ملائمين بين حروفها وحركاتها ، وتكامل ذلك عند العرب فى النظام النثرى المعروف باسم السجع . ولذلك كان ينبغى فى الآثار الأدبية أن تعجب السامع لا من حيث المعانى فقط ، بل أيضًا من حيث الائتلاف الصوتى للكلمات ، حتى يتكامل فيها الأداء العاطفى بما تنقله وتؤديه من الجمال الصوتى مما لا تستطيع نقله وأداءه المعانى الذهنية المجردة والأخرى البيانية التصويرية .

ومن يمعن النظر فى المعانى اللغوية للكلمات فى الأدب يجدها تتحور فى ثنايا تركيبها فى الجمل والعبارات ، وكأن لها جانبين : جانبًا لغويًّا فرديًّا وجانبًا لغويًّا جمعيًّا . وقد تظل فى الجماعة الجديدة دالة على معناها الفردى ، وقد تدل على معنى جديد جاءها من اجتماعها بأخوات لها ، فتتعدل حسب اجتماعها وحسب ما يتطلبه هذا الاجتماع ، والكلمات بذلك تشبه أصحابها إذ يغلب أن تتغير أفكارهم حين يصبحون أعضاء فى جمعية صغيرة أو كبيرة . ولا ينكر أحد قيمة الكلمات ، فهى كل ما بأيدينا عن العلم والحضارة الإنسانية ، غير أنه ينبغى أن يستقر فى أذهاننا أنها — مع اعتماد الإنسان عليها منذ نشأته الأولى فى الإفصاح عن انفعالاته وأحاسيسه — تقصر قصوراً شديداً عن تمثيل ما فى نفسه . وهى لذلك تشبه فى المجال الأدبى رموزاً ، ترمز وتشير من قريب أو من بعيد ، وكأن الأساس فيها الرمز والإشارة . وقد كان الناس فى بدء حياتهم الإنسانية يعيشون معيشة رمزية خالصة ، وهى تتجلى بوضوح فى عباداتهم ، ولا يزال كثيرون منهم وبخاصة فى الشعوب المتخلفة يعبدون عبادات رمزية . وحتى اليوم لا يزال هذا الجانب الرمزى القديم حيًّا فى الأدب وبخاصة فى الشعر ، ولذلك مظهر واضح يتصل به هو كثرة الشروح والتفاسير التى أُلِّفت حوله ، ولأسلافنا جهد خصب فيها ، وكأنهم تنبهوا إلى الرمز فى معانيه وأنها لذلك تفتقر إلى غير قليل من الشرح والتوضيح لما

تختزن من أسرار خفية تجعل لها ظاهراً مكشوفاً وباطناً مستوراً . ولعل شعورهم بذلك هو الذى جعلهم يضيفون إلى شروح الأشعار المناسبات التى نُظمت فيها أو أنشدت ، حتى يُلقوا عليها بعض الأضواء التى تفيد فى توضيح معانيها ، واتسعوا فى ذلك فترجموا للشعراء . وكأنهم يريدون أن يضعوا تحت أعين الناس كل ما يمكن من معارف تتصل بالشاعر وشعره ، حتى تساعدهم على الفهم الدقيق لكل ما راوده من خواطر وخوالج وجدانية . وأضافوا إلى ذلك كثيراً من الملاحظات البيانية والموسيقية حتى يتكامل الفهم ويتضح البيان . واتسع الغربيون المحدثون بهذا الإحساس، فأخضعوا الأدب لمناهج العلوم الطبيعية والإنسانية والفلسفية الجمالية والدراسات النفسية ، مما سنعرض له فى غير هذا الموضع بشىء من التفصيل .

٢

اختيار البحث الأدبى

ليس اختيار البحث الأدبى شيئاً هيناً ، إذ لا بد للباحث من ثقافة واسعة كى يهتدى إلى بحث أدبى طريف ، ولذلك كان ناشئة الباحثين يجدون صعوبة فى اختيار موضوعات بحوثهم ، وكثيراً ما يلجئون إلى بعض الباحثين وبخاصة من أساتذة الجامعات ليدلوهم على موضوعات يبحثونها . وهى طريقة خطرة ، إذ قد يدلُّهم هؤلاء الباحثون على موضوعات لا تتفق وميولهم الحقيقية ، فيتعثَّرون فيها ، وقلما يحسنونها . ولعل فى ذلك ما يجعل أول واجب على هؤلاء الناشئة أن لا يُلْقوا بزمامهم فى بحوثهم إلى غيرهم ، وأن يعملوا على الاهتداء إليها من خلال قراءاتهم وعكوفهم على كتب الباحثين من قبلهم يستعرضون موضوعاتها ويقرءون فيها حتى يستبين لهم موضوع يتفق وميولهم ، ويحاولون بحثه ودراسته .

ولهذه الطريقة فوائد كثيرة ، إذ لا يتناول الباحثون الناشئون ما يمكن أن نسميه بالموضوعات المعَدَّة ، والتى قد لا يحسنونها مهما تكلفوا لها ، لسبب طبيعى ، وهو أنها لا تتفق واستعدادهم ، إنما يتناولون موضوعات اكتشفوها بأنفسهم ، فى أثناء قراءاتهم لكثير من البحوث الأدبية ، وهى قراءة من شأنها أن تنشىء فى عقولهم

كثيراً من الأفكار والخواطر التى يمكن استغلالها فيما يبحثون ويختارون من موضوعات ، وأيضًا فإنها تنشئ فى أنفسهم إحساساً عميقاً بأن سباقاً حاداً عنيفاً سينشب بينهم وبين من اتصلوا بهذه البحوث ، وأن واجباً عليهم لا أن يقرءوهم فحسب ، بل أن يجدّوا كل الجد فى الإكبابِ على ما قرءوا وأن يحاولوا — بكل ما استطاعوا — النفوذ إلى أفكار وآراء لم يصل إليها سابقوهم فى البحث ولا سجّلوها فى بحوثهم .

وبذلك يهيّئ الباحث الناشئ لنفسه التخلص من الخضوع والانقياد لأفكار الباحثين السابقين له نافذاً إلى عالم حُرّ فى البحث ، فهو لا يدوّن ما دوّنه السابقون — شأنه شأن آلة التصوير الحديثة — دون أى مناقشة أو محاولة للتحوير والتعديل ، بل هو يدوّن أفكارهم ، ولكن ليناقشها وليضيف بجانبها أفكاره ، فهو ليس عبداً مسخَّراً لغيره ، بل هو صاحب عقل حُرّ مستقل له شخصيته وله طموحه ومحاولته الجادة فى أن يشارك غيره من الباحثين آراءهم وألا يكون نسخة ممسوخة أو مشوهة لهم ، يعيش على فُتات ما سجّلوه من أفكار وآراء . ومن أخطر الأشياء أن يبدأ الباحث حياته عالةً على غيره من الباحثين الذين سبقوه فإن ذلك يصبح خاصة من خواص بحوثه ، ولا يستطيع فيما بعد أن يتحول باحثاً بالمعنى الدقيق لكلمة باحث ، فقد انطبع بطوابع التبعية لغيره ، ولم يعد يشعر لنفسه بوجود حقيقى ، فوجوده دائماً تابع لوجود غيره ، كوجود النباتات المتسلقة على الأشجار الشامخة .

ومن أجل ذلك كان ينبغى ألاّ يهجم ناشئ على البحث فى الأدب قبل أن يتسلّح له بقراءات كثيرة فيه وفى مباحثه حتى يجد نفسه ، وحتى تتكوّن شخصيته تكوُّناً أوليًّا . وإذا كان الفنانون أدباء وغير أدباء يظلون مُدَداً متطاولة يقرءون ويحاكون ويتدرّبون ، ثم يتبيّنون شخصياتهم ، فيستقلّون ، ويمضون فى أعمالهم الفنية التى بها يُعْرَفون ، فكذلك الباحثون لا بد أن تتكوّن شخصياتهم من خلال ما يقرءون فى الأدب وآثاره وتاريخه وسِيَرِ أصحابه وفى النقد الأدبى بجميع فروعه ، حتى إذا تبيّنوا أنفسهم وتبيّنت لهم قدراتهم على البحث مضوا فيه عن بصيرة وهُدًى لا يتخبّطون ولا يتعثّرون ولا يضلون فى متاهاته وشعابه الكثيرة ، فقد استقام لهم الطريق القاصد وقامت عليه أمامهم الصُّوَى والأعلام .

ولكى تكون خطوات الباحث الأدبى سديدة ينبغى أن يحدد لنفسه العصر الذى

يعمل فيه والمكان أو الإقليم والشخوصَ والجوانب المختلفة المتصلة بالبحث. أما العصر فيَعْنِى الفترة الزمانية التى ستضم أطراف بحثه، وعلى الباحث المبتدئ أن يحدّد نفسه إزاء العصر ، فيختار منه جانباً أو شخصاً بعينه ، أما إذا اختار العصر بِرُمَّته فإن ذلك يئول به إلى أن يضطرب الموضوع فى يده لاتساع ساحاته الزمانية . ولنفرض أنه اختار العصر الجاهلى أقل العصور الأدبية تعقيداً ، على الأقل من الوجهة العقلية ، فإنه سيجد نفسه داخل غابات ملتفة لا يعرف كيف النفوذ منها ، لقلة تجاربه ، إذ سيُضْطَرّ إلى التعمق فى تاريخ الجزيرة العربية القديم وشئون حياتها الاجتماعية والمعيشية والثقافية والدينية ، والتعمق كذلك فى معرفة تاريخ اللغة العربية ونشوئها ولهجاتها العتيقة وفى العصر الجاهلى وأيضاً التعمق فى رواية الشعر الجاهلى وتدوينه ومعرفة خصائصه وأعلامه النابهين وسماتهم الفنية . وهى أعباء ثقال حرىٌّ بالباحث الناشئ ألاّ يُلْقيها فى مطلع بحوثه على كاهله ، بل يختار منها ما يكفيه مئونةّ لبحث طريف ، كأن يختار مثلا شاعراً مثل امرئ القيس أو زهير أو النابغة ، وهو حتى فى اختياره لشاعر ينبغى أن يثير فيه مباحث لم يسبقه أحد إليها ، حتى يفيد بحثه الدراساتِ الأدبية فوائد جديدة ، فإذا اختار مثلا امرأ القيس أثار فيه مقارنة لغوية دقيقة بين رواية الأصمعى لديوانه وروايات غيره من اللغويين الموثَّقين ، وأضاف إلى ذلك مقارنة لغوية بين هذه الروايات وما وُضع على امرئ القيس من الشعر المنحول الكثير . وإذا اختار زهيراً أو النابغة قارن مقارنة واسعة بين رواية البصريين لديوانيهما ورواية الكوفيين ، ووضع معجماً لغوياً لكل منهما يتضح فيه المشترك بين الراويتين وما انفردت به كل رواية ، مع مقارنته بين الألفاظ فى الشعر المنحول عليهما والشعر الوثيق ، ولا بأس من أن يوضح ما ينفرد به كل منهما بالقياس إلى غيره من الجاهليين . وبدون ريب العصر الجاهلى أقل تعقيداً من العصور التالية له ، لتشابك الشعوب والثقافات فيها والحضارات وازدهار الشعر والنثر وكثرة الشعراء والكتّاب ، مما يجعل البحث فيها مليئاً بالعقاب والصعاب ، محفوفاً بالمخاطر والمزالق . ولذلك كان ينبغى أن يَعْدل الباحث الناشئ عن بحث العصور من جميع أقطارها وأطرافها وأن يقتصر على بحث بعض أعلامها أو بعض جوانب منها محدودة ضيقة ، وكلما كان الموضوع أكثر ضيقاً كان أكثر صلاحية للبحث والدراسة .

وعلى نحو ما ينبغى من الاحتياط إزاء البحث فى العصور كذلك ينبغى الاحتياط الشديد إزاء اتساع المكان وساحة الإقليم أو الأقاليم التى قد يُعْنَى بها الباحث الناشئ ، فالبحث فى إقليم واسع مثل مصر أو الأندلس من شأنه أن يعرّض الموضوع لنقص جوانب منه ، وقد تكون جوانب أساسية لأن طاقة من يبحثه محدودة ، وبخاصة إذا كان فى بدء حياته العلمية ، إذ سيرى نفسه ، قاصداً أو غير قاصد ، مضطراً للاستعانة بآراء مَنْ سبقوه من الباحثين . وقد يتحوّل إلى مسجل يدوّن آراءهم ونتائج بحوثهم دون أن يستطيع الإضافة إليها إضافة ذات بال . وخَطَرُ البحث فى الأقاليم العربية أنها تضمُّ عصوراً كثيرة ، وإذن لا بد أن يختار الباحث الناشئ عصراً بعينه من عصور تلك الأقاليم ، ومع ذلك لاتزال سعة الموضوع تحفُّ به ، ولنتصورْ أنه اختار مصر فى العصر الأيوبى وما كان بها من نشاط أدبى فإنه سيضع نفسه فى خضمّ لجب من هذا النشاط ، إذ نشط حينئذ شعر المقاومة للصليبيين وشعر التصوف وشعر المديح النبوى ونشطت الموشحات ، وكل جانب من هذه الجوانب يفتقر إلى دراسة متعمقة ، بل إن كل ضرب من ضروب هذ االنشاط تكفى فيه العنايةُ بعلم من أعلامه كابن الفارض من المتصوفة مثلا وكابن سناء الملك واضع عروض الموشحات لأول مرة . وبالمثل إقليم الأندلس لا بد من اختيار عصر فيه مثل عصر أمراء الطوائف الممتد على صفحة الزمن نحو ستين عاماً ، وهو عصر زاخر بالنشاط الشعرى ، إذ أخذت المدن مثل قرطبة وإشبيلية تتنافس فى العناية بالشعر والشعراء وازدهرت الموشحات ، وكل مدينة فيه صالحة لأن تصبح موضوعاً لبحث أدبى طريف . وفى كتاب المغرب لابن سعيد مادة وفيرة لمثل هذه الدراسة حيث يُعْنَى بالحديث فى كل مدينة أندلسية عن حكامها وأمرائها وبيوتاتها ووزرائها وعلمائها من كل صنف كما يُعْنَى بأدبائها من الكُتَّاب والشعراء والوشَّاحين . وقد يُفْرد لإحدى الضواحى المهمة كتاباً مستقلا يُلِمّ فيه بِمُنْشِئِها والحياة العلمية والأدبية فى بلاطه ومن كانوا حوله من العلماء والأدباء المختلفين على نحو ما صنع بالزهراء لعهد عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم والزاهرة لعهد المنصور بن أبى عامر . وقد يتجمع أكثر من شاعر نابه فى مدينة واحدة وكل منهم فى حاجة إلى أن يفرد بالدراسة على نحو ما نجد فى إشبيلية

لعصر أمراء الطوائف إذ يلقانا بها من الشعراء النابهين المعتمد بن عباد أميرها المشهور وابن زيدون وابن عمّار وابن اللبّانة وغيرهم كثير .

ونفس الأعلام والشخوص فى كل إقليم وفى كل عصر فى حاجة غير قليلة إلى الاحتياط الشديد معهم ، وبخاصة أن الباحث الناشئ لا يُعْنَى بالمغمورين الذين لا نتبيَّن فيهم عادة إلا جانباً واحداً ، إذ يصبُّ الشطر الأكبر من عنايته على الشعراء ذوى الملكات الخصبة ممن تتعدَّد جوانبهم ، ويكفى أن يختار جانباً واحداً لهم لكى يتعمقه ، ولنأخذ شاعراً مثل بشار وكان — كما هو معروف — ضريراً ، واستطاع أن ينهض بالشعر العربى لعصره ، حتى عُدَّ زعيم المجددين العباسيين ، ومثله ينبغى أن لا تُدْرَس جوانبه جميعاً فى بحث مستقل بل يُختار منه جانبٌ معيَّن مثل فَقْده لبصره وأثره فى أشعاره ومثل ملاءمته بين القديم والجديد ومثل شعوبيته وزندقته ومثل حبه الحسى وغزله الإباحى وصدوره فيه عن الغريزة النوعية . فكل موضوع من هذه الموضوعات حرىٌّ أن يُفْرَدَ ببحث مستقل . وبالمثل شاعر كأبى نواس يُدْرَسُ تحلله الخلقى وما أثاره العقاد فى بحثه له من النرجسية وعوارضها عنده ؛ كما تدرس خمرياته مستقلة وكذلك غزلياته ، وأيضاً طردياته ، وتُدْرس لغته وموسيقاه ، وكل هذه جوانب خليقة بالدراسة المستقلة المتعمقة . وشاعر كأبى تمام متعدد الجوانب أيضاً ، ويمكن أن يُدْرَسَ عنده دراسة مستقلة وصفه للمعارك الحربية وانتصارات العرب المدوية فى عصره على البابكية وأتباعها والبيزنطيين ، ويمكن أيضاً أن يدرس مذهبه وما يجلّل أشعاره من غموض وما يجرى فيها من معان مبتكرة ، وحتى الاستعارة وحدها يمكن أن تُفْرَد عنده بالدرس ، فيناقَشُ فيها رأى الآمدى وغيره من نقاد العرب وآراء النقاد منذ أرسطو ، ومثلها نوافر الأضداد التى يغمس فى ليقة ألوانها البهيجة معانيه الشعرية والتى ينشرها فى أشعاره كما تنتشر خضرة الربيع على جميع الأشجار . وفى المتنبى جوانب أكثر سعة مثل شخصيته ومثل إحساسه العميق بالعروبة وثورته فى سبيلها ثورة عارمة ، ومثل تمجيده للقوة وللبطولة العربية فى سيفياته ، ومثل كافورياته ، ومثل حكمه وما يداخلها من نظرات اجتماعية وإنسانية وفلسفية . وكل هذه الجوانب عند المتنبى وما أشرنا إليه

مما يماثلها ويناظرها عند غيره من الشعراء النابهين حرية بأن يقتصر الباحث الناشئ على جانب منها ، حتى يستطيع أن يتعمقه ويستنبط من الآراء ما يضيفه حقًا إلى البحوث الأدبية . أما أن يهجم على جميع جوانب هؤلاء الشعراء وأمثالهم ممن كثرت الدراسات حولهم فإن خطراً يتهدده حينئذ من الدارسين قبله ، لأن شخصياتهم عادة تكون أقوى من شخصيته ، ويُخْشَى أن يصبح ناسخًا لآرائهم ، يلوكها ويرددها ، ويظن أنه أتى بجديد وهو لم يأت بطائل . أما حين يختار جانباً محدوداً فى شاعر فإن أملا ينعقد عليه أن يصل إلى بعض المصادر القديمة الخاصة بالشاعر لم يُتَحْ لغيره من قبله أن يطلع عليها ، وأملا آخر ، لعله أكثر أهمية ، أن تكون رؤيته للشاعر ، فى الجانب الذى اختاره منه ، رؤية بصيرة ، ينفذ منها إلى اكتشاف أشياء جديدة يعرضها لأول مرة .

ودائمًا ينبغى أن ينقب الباحث الناشئ عن جانب من جوانب النشاط الأدبى لم يُعْنَ به الدارسون من قبل ، ويحاول أن يتبينه فى أضواء غامرة بحيث ينكشف له من جميع جهاته انكشافًا تامًّا . ولنقفْ ثانية قليلا عند العصر الجاهلى فقد كثر الحديث فيه عن الشعر والشعراء ولم يعن أحد بدراسة اللهجات حينئذ ، مع أن فى كتب اللغة منها رصيداً كبيراً ، ويكفى باب منها كباب الإمالة ليكون مبحثًا واسعًا ، وقد نسب اللغويون لهجات خاصة إلى القبائل القحطانية وأخرى إلى القبائل المضرية وميزوا خاصة من تلك القبائل الأخيرة بين لغة تميم ولغة قريش والحجازيين ، وفى كتب اللغة ومعاجمها من ذلك مادة تصلح لأن تكون نواة لا لبحث واحد بل لطائفة من البحوث . وبجانب ذلك توجد موضوعات لم تبحث حتى الآن مثل القيم الخلقية والإنسانية فى الشعر الجاهلى ، إذ أرسى الشاعر الجاهلى كثيراً من هذه القيم فى أشعاره ، ومن حقه أن تدرس وتفصَّل . ونفس أشعاره كانت ولا تزال صورة طريفة لبداوته وحياته الفطرية ، سواء من ذلك الصورة الحسية فى الحل والترحال والتنقل وراء مساقط الغيث أو الصورة المعنوية من حيث السطحية وعدم البعد فى تحليل الخواطر وبيان خفايا النفس وما يجرى فى سراديبها العميقة ، وأيضًا من حيث غلبة النزعة التقريرية وغلبة الحسية فى التصوير ومثول الحقائق عارية دون طلاء أو خداع مع البعد عن التجريد والمعانى الذهنية ، ومع عدم المغالاة والإغراق فى الخيال ،

ومع الإلمام السريع بالخواطر والأفكار بدون أى ثبات عندها أو استقرار . وكل ذلك فى حاجة إلى أن يُفْرَدَ بالدراسة . وهناك غير قصيدة يحسن أن تخصص ببحوث مستقلة ، وخذ مثلا لامية الشنفرى وما تصورّ من شخصية العربى الجاهلى وروحه البدوية النبيلة ، وإنها لخليقة ببحث تدور من حوله فكرة مروءة العربى وكرامته وإبائه وأنفته ومضائه وعزيمته . وقد قلنا فيما أسلفنا إنه ينبغى أن يُصْنَعَ معجمان لروايات ديوانى زهير والنابغة، ونزيد على ذلك أن كل دواوين الشعراء الجاهليين فى حاجة إلى أن تزوّد بهذه المعاجم إذا أريد لها أن تخدم الدراسة العلمية للشعر الجاهلى .

وإذا كانت هذه المعاجم لم تصنع حتى الآن فمعنى ذلك أن دراسة الشعر الجاهلى بعامة لا تزال تنقص ركناً مهماً فى البحث العلمى . ومن واجب كل باحث لشاعر قديم أن يصنع له هذا المعجم، حتى نعرف ما كان يدور على لسانه من ألفاظ يشترك فيها مع غيره وألفاظ ينفرد بها من دون نظرائه . وفى الحق أن دراسة الشعر الجاهلى لا تزال ناقصة نقصاً شديداً ، ويكفى أن نعرف أن المعلقات مع شيوع اسمها على جميع الألسنة لا تزال حتى اليوم فى حاجة إلى من يدرسها دراسة علمية ، وحقاً تعلّق كثيرون بنشر شروحها القديمة، ولكن لم يُعْنَ باحث بدراستها من الوجهة الأدبية ، وكان حرياً أن يُفْرد لذلك بحث يُعْنَى أولا بتوثيق رواتها وأسانيدها واختلاف الرواة فى عددها وفى بعض أبياتها ، ثم يُعْنَى ثانياً ببيان موضوعاتها مقارناً فى كل معلقة بين موضوعاتها الخاصة والموضوعات التى يتناولها صاحبها فى ديوانه ومدى الصلات بينها ، ثم يُعْنَى ثالثاً بالخصائص الأدبية لكل منها مقارناً بين كل معلقة وما تمتاز به من سمات أسلوبية وبين الأشعار الأخرى لصاحبها، وإلى أى حد تشيع فيها نفس السمات والخصائص. وهى بالمثل فى حاجة إلى بحث لغوى ، يُعْنَى فيه الباحث أولا بشروحها وخصائص كل شرح ثم يُعْنَى ثانياً بلغة كل معلقة مقارناً بينها وبين لغة صاحبها فى ديوانه مقارنة فاحصة دقيقة ، ثم يُعْنَى ثالثاً ببيان الخصائص التركيبية والنحوية لكل معلقة مقارناً بينها وبين خصائص الشاعر التركيبية والنحوية فى ديوانه . وقل ذلك فى كثير من الجوانب المتصلة بالشعر الجاهلى ، فما بالنا بالشعر فى العصور التالية المعقدة، وما بالنا بشخصيات الشعراء والكتّاب الممتازين من أمثال الجاحظ ، وكثير من كتبه فى

حاجة إلى أن يفرد بالدراسة، وحتى الآن لم يُدْرس كتابه البخلاء ودلالاته الحضارية على عصره، ولا أُفردت رسائله بدراسة جادة خصبة. وحتى موضوع كالحب وأشعاره لم تُقْرن المناظرة التى انعقدت بمجلس البرامكة فيه والتى حكاها المسعودى فى مروجه بكتاب الزهرة لابن داود الأصبهانى، ثم بأشعار الغزل المعاصرة. وهناك شعر فلسفى كثير لم يدرس مثل أشعار ابن سينا فى النفس وغير النفس وأشعار ابن الشبل البغدادى. وكذلك الشأن فى شعر التصوف كأشعار الغزالى. وموضوع كالمديح النبوى عند البوصيرى لم يتعمقه أحد بالدرس، ليبين أنه لم يكن مديحاً نبويا فحسب بل كان إثارة وتحريضاً ضد الصليبيين.

والمهم دائماً تضييق مجال البحث، حتى يستطيع الباحث المبتدئ أن يلمّ بأطرافه، وحتى تصبح له معرفة دقيقة بتفاصيله، وحتى يمكن أن يتعمق فى أغواره، وأيضاً حتى يحيط بمادته ومصادره، وحتى يتاح له أحياناً أن يكتشف مصدراً مهملا. ومن الخطأ لذلك الاتساع بالموضوع كأن يتناول باحث ناشئ الغزل فى الأندلس، وكان يكفيه أن يبْحث فى طوق الحمامة لابن حزم أو الغزل عند شاعر وجدانى مثل ابن زيدون. وإذا كان هذا الاتساع بالموضوع يعرّضه للخطأ أو بعبارة أخرى للضعف والضحولة بالقياس إلى الأسلاف من الشعراء فإن تعرضه لهذه العيوب بالقياس إلى شعراء العصر الحديث أشد وأدعى إلى أن يصبح ضعيفاً ضحلا، لأن هؤلاء الشعراء تختلف مذاهبهم واتجاهاتهم كما تختلف ثقافاتهم مما يجعل أشعارهم مختلفة اختلافاً واسعاً، ولذلك لا يصح جمعهم فى بحث واحد كأن يكتب شخص عن الشعر الوجدانى فى العصر الحديث، وهناك المحافظون والمجددون من الجيل الجديد: العقاد والمازنى وشكرى وأصحاب النزعة الرومانسية مثل على محمود طه وأصحاب النزعة الواقعية من أجيال الشباب، ووراء هؤلاء شعراء المهاجر الأمريكى من أمثال جبران وإيليا أبى ماضى. وينبغى أن يستقر فى أذهان المبتدئين أن ليس الغرض من البحوث جمع أشعار وعرضها، وإنما الغرض تبين شخصية شاعر وتبين الموارد الثقافية التى استقى منها. ولابد أن يحيط الباحث فى شعراء عصرنا بثقافة الشاعر الذى يبحثه إحاطة تامة، ومن الخطأ البيّن أن يحاول باحث ناشئ لم يتثقف بالثقافة الأجنبية دراسة شاعر تعمق فى هذه الثقافة، إذ يؤدى ذلك

حتماً إلى اختلال التوازن بين الباحث والشاعر ، كما يؤدى إلى الغلط فى كثير من أحكامه وآرائه . وهذا يصدق على الأدب القديم كما يصدق على الأدب الحديث فمن يدرس تأثير الثقافة الفارسية فى شاعر عباسى أو فى أحد الكتّاب حينئذ ولا يكون ملمّاً إلماماً دقيقاً بتلك الثقافة وفروعها تصبح دراسته غير ذات غناء ولا تفيد الباحثين أى فائدة . ومثله جدير بأن يبتعد عن الموضوعات المقارنة ، لأنها تحتاج إلى العمل فى ميدانين بل فى ثلاثة ميادين : ميدان الأدب القومى ، وميدان الأدب الأجنبى ، وميدان المقارنة بين الأدبين ، والخلوص إلى نتائج جديدة لم يهتد إليها الباحثون من قبل .

ولا بد للدارس الناشئ للأدب من ثقافة واسعة بعلوم العربية من النحو والصرف والبلاغة والبيان وبالأخبار والتاريخ . ولا بد له من الوقوف على الفكر الفلسفى حتى يفهم شاعراً مثل أبى العلاء . ولن يستطيع باحث فى الأدب العباسى أن يسبر أغواره بدون الوقوف على المذاهب الكلامية وآراء المعتزلة والمرجئة وغيرهما ، إذ دخلت من ذلك كله أسراب كثيرة إلى الأدب والأدباء ، كما دخلت أسراب أخرى من ثقافات الأمم الأجنبية . وكل ذلك ينبغى أن يتزود منه الدارس المبتدئ حتى تكون أحكامه صحيحة . وربما كانت مهمة الدارس للأدب الحديث أكثر مشقة إذ لا بد له من الوقوف على الآداب الأجنبية المتنوعة ، ولا بد أن يتزود منها زاداً يمكّنه من الحكم على الأدباء المعاصرين الذين أخذوا بحظوظ مختلفة من تلك الآداب . وزاد مهم جداً ينبغى أن يتوفر له ، وأقصد زاد النقد الأدبى الحديث ، وهل يمكن لدارس أن يتحدث عن شاعر معاصر ، وهو لا يعرف شيئاً عن نظرية الشعر فى تصور النقاد المعاصرين من الغربيين ولا عما كتبوه فى اتجاهات النقد من نفسية وجمالية وطبيعية واجتماعية وذاتية وموضوعية ، إن ذلك كله ضرورى ضرورة الزاد والشراب للأحياء حتى يمكنه أن يدرس وأن يفهم وأن يفقه ما يدرسه ويحلله ويستخرج حقائقه دون عوج أو التواء . وزاد آخر لا يقل أهمية عن كل ماقدمنا ، وهو زاد المعرفة بتاريخ الأدب العربى معرفة تقف الباحث فى وضوح على تطوره وتحوله من زمن إلى زمن ، بحيث يستقرّ فى وعيه تيار ماضينا الأدبى من مصادر انحداره الأولى إلى الزمن الذى يعمل فيه ، فإذا كان ميدان عمله فى العصر

الحديث وجب أن يعى هذا التيَّار بجميع ظواهره على مر التاريخ ، حتى يصدر فى أحكامه عن علم دقيق بتاريخنا الأدبى وتقاليده التى ثبتت له طوال الأزمنة الماضية .
وخطأ جسيم أن يظن باحث معاصر أن أدبنا الحديث ينفصل عن أدبنا فى الأزمنة السابقة ، إذ لا يوجد أدب غربى ولا شرقى خليقٌ بأن يسمَّى أدبًا من غير أن يتصل بماضى الأمة وبروحها الخالد . ولو أن أدبًا ينشأ فى عصرنا مجتثَّ الأصول لا رابط بينه وبين ماض أدبى لأمته لكان من الخطأ أن نطلق عليه اسم كلمة أدب بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، إذ لا يمثل روحها على مر الزمن ، روحها المتجسد على لسان أبنائها منذ ظهروا على مسرح التاريخ . وفى الحقيقة لا يوجد أدب لأمة منبتُّ الصلة بأدبها الماضى ، بل دائمًا توجد وشائج وثيقة تربط أدبها الحاضر بأدبها الماضى ، وعلى الباحث مبتدئًا وغير مبتدئٍ أن يوضح دائمًا هذا التواصل بين الأبناء والآباء فى الأمة ، وهو تواصل من شأنه أن يفتح أبوابًا كثيرة أمام الباحثين ، إذ يقارنون بين الأدباء المعاصرين والأدباء الماضين مقارنات طريفة ، ويحاولون التعرف على شخصية الأمة وشخصية أدبائها ومدى تمسك نفر منهم بالتقاليد الأدبية ومدى تخلص نفر آخر من تلك التقاليد وبخاصة ما استحال منها إلى قواعد جامدة .

٣

تنسيق مواد البحث الأدبى

قد يبدو لأول وهلة أن تنسيق مواد البحث الأدبى لا يحتاج إلى أكثر من جمعها ثم وضعها فى فصول متناسقة ، وهذا صحيح ، غير أنه حين يخرج إلى التطبيق يبدو ما فيه من عسر شديد ، فإن المواد التى يجمعها الباحث ــ وبخاصة إذا كان مبتدئًا ــ قد تحمل فى تضاعيفها أشياء كثيرة يظن أنها ذات صلة بالبحث ، فحين يحاول سَرْدها جميعها يتخلخل الموضوع ويصبح مليئًا باستطرادات لاحصر لها . ولذلك كان ينبغى أن يحدِّد موقفه وموقف بحثه من المواد التى يجمعها ، فليس كل ما يجمعه جديراً بأن يُسْرَدَ فى البحث، ونفس المواد المتصلة بالبحث فى

وضوح ينبغى أن تنسّق فيما بينها ، وكأنه بإزاء قياس منطقى له مقدمتان ونتيجة ، فكل ما يحشده ينبغى أن يأخذ موضعه فى المقدمة الأولى أو المقدمة الثانية أو فى النتيجة، أما حين تُسْرَدُ المواد سرداً وتتوالى فى شكل سيول بدون رابط أو بروابط ضعيفة فإن البحث يصبح مُفَكَّكًا ، بل ربما انقضّ بُنْيانه من حيث لا يدرى صاحبه .

وليستْ فِقَرُ البحث الأدبى هى التى ينبغى أن تأخذ شكل قضية منطقية فحسب ، بل أيضًا الفصول ينبغى أن تكون مترابطة ترابط أجزاء القضية المنطقية ، وكأن البحث كله قضية ترتّب أجزاؤها ترتيبًا منطقيًّا سديداً ، فليس هناك حشو ولا استطراد ولا عبارة تُلْقَى إلقاء أو فقرة تُسْرَدُ سَرْداً من دون أن يكون لها ارتباط شديد بالبحث . إذ ليس البحث مجرد ملء فراغ من أوراق إنما هو عمل علمى . وكما أننا فى الكتب العلمية وبخاصة فى عرض تجربة من تجاربها لا نلتقى بأى شىء خارج عنها ، بل يطّرد الكلام وكأنه حلقات فى سلسلة مترابطة ، فلا تتقدم حلقة عن موضعها ولا تتأخر عنه ولا يدخل بينها وبين أى حلقة أخرى ما يوهن العلاقات المنطقية ، كذلك ينبغى أن تكون البحوث الأدبية ، فلا بد أن تتوافر العلاقات المنطقية بين الفصول وبين محتوياتها الداخلية، ولابد أن يتحول الكلام فى كل فصل إلى ما يشبه مجموعة من الأدلة المنطقية ، تتضامن فى إقامة بنائه العام ، بحيث تصبح كل فقرة جزءاً من هذا البناء ، بل بحيث تصبح كل عبارة فيه لبنة محكمة من لبناته ، فهى جزء لا يتم له بدونها تكامله ، جزء متمم لما قبله ولما بعده ، فلا يتم فهم ما تقدمه وتأخر عنه بدونه . ولو أننا حذفنا عبارة لأحسسنا باضطراب البنيان كله ، فما بالنا لو حذفنا فقرة ؟ إذن يتداعى البنيان من أساسه ، بالضبط كما نحذف جزءاً من وصف تجربة ، ولتكن الفقرة ج أو د ، فإن الكلام يصبح غير مفهوم ، ولا تؤدى بقية الأجزاء المعنى المراد .

وعلى هذا النحو ينبغى أن يستقر فى أذهان الباحثين الناشئين أنهم يتعاملون فى كلامهم مع علاقات منطقية محكمة ، فالكلام لا يُلْقَى عَفْواً ولا يُسْرَدُ سَرْداً بدون إحكام علاقاته المنطقية بما قبله وبما بعده ، وكل فقرة فيه تتصل بما

قبلها وبما بعدها اتصال الجزء فى التجربة بالجزء السابق له والجزء اللاحق . وكما أنه لا يوجد فى التجربة العلمية جزء يستقل بنفسه ، بل كل جزء يخضع لما قبله لأنه تتمة له لا يفهم بدونه، كذلك الفِقر الداخلية فى أى فصل من فصول بحث أدبى ينبغى أن نشعر بأنها تتمة لما قبلها وأنها تتصل به اتصالا منطقيًّا محكمًا ، بل ينبغى أن يعمّ ذلك كل عبارة فى بحث أدبى ، فهى ليست مستقلة بنفسها ، بل هى خاضعة لما قبلها تتمم معناه ودلالته ، وكأنها عضو فى جسم البحث العام ، يكمل هيئته وصورته . وكما أن كل عضو لا يتحمل أى زيادة ولا أى نقص ، حتى لا يصبح مشوَّهًا ، كذلك أداء العبارات والفقر فى الفصول ينبغى ألاّ يدخل عليها أى نقص ولا أى زيادة، لأن ذلك من شأنه أن يُحْدث فيها عوجًا أو تشويهًا بالضبط كما يَحْدُثُ فى أعضاء الجسم . وهى أشياء يلاحظها المثَّالون ، وينبغى أن يلاحظها الباحثون المبتدئون وأن يحسوا دائمًا أنهم بإزاء صنع تماثيل ، تسوَّى فيها الأعضاء والأجسام تسوية دقيقة دون أن يفتات عضو على عضو فى حجمه ، بل يطرد التناسق بقوة اطراداً دقيقاً .

ولا يظن القارئ أن هذا شىء سهل ، فكثير من البحوث الأدبية ينقصه التسلسل المنطقى المحكم ، حتى ليظن الإنسان كأنما هو هبة لا يؤْتاها إلا الأقلون والواقع أنه ليس هبة ، وإنما هو كدح وعناء : أن يحدِّد الإنسان نفسه إزاء ما يبحثه وأن يتحوَّل به إلى ما يشبه تجارب علمية قويمة ، تجارب بالمعنى الدقيق فهو لا يكتب — بعد جمعه لمادته — كل ما يطوف به ، إنما يكتب ما يستحيل إلى تجارب متعاقبة، تجارب تسودها العلاقات المنطقية بحيث تصبح مقدمات ونتائج مرتبة . وبحيث يصبح البحث الأدبى وكأنه خيط ممتد لا عُقَد فيه ولا نشاز ، فقد أُحكمت أفكاره وصُفِّيت ألفاظه وتأنّى فيها الباحث ما وسعه التأنى، غير متزيد ولا مسهب إلا فى موضع يحتاج إلى الإسهاب ، بل إن نفس الإسهاب حين يحتاج إليه موضع لا يُعَدّ إسهابًا لأنه ضرورة للبحث، وحين يصبح ضرورة لا يكون إسهابًا ، إلا أن يفضل أو يزيد عن المقدار المطلوب ، وحينئذ يكون ضرباً من الخطل . وينبغى ألاّ يعمد الباحث إلى أى ضرب من ضروب الإطالة ، مهما ظن أن فيما يطيل شيئًا يستفاد أو شيئًا يستطرف ، لأن ذلك يؤدى به إلى الاستطرادات المعيبة .

إنه بإزاء أقيسة منطقية ، وينبغى ألاّ يبرح ذهنه هذا المعنى ، ولكى يتمثله تمثلا دقيقًا وحتى لا يقع فى أخطاء الاضطراب وفوضى الترتيب ينبغى أن يترسم الترتيب الزمنى ، فإذا تحدث عن أى غرض من أغراض الشعر عند شاعر معين رتّب شعره فيه بقدر الاستطاعة ترتيبًا زمنيًّا ، وليكن مثلا المديح أو الرثاء أو أو العتاب فإن ذلك يساعده على تأريخه لهذا الغرض ومعرفة تطور الشاعر وتطور أفكاره فيه . حتى لو كان الموضوع لا يتصل بأشخاص مثل وصف الطبيعة ، فإن ذلك من شأنه أن يكشف له أيضًا تطور الشاعر الفنى ويقفه على ما حدث عنده من تحول فى أسلوبه أو أساليبه إن كان قد حوّل فيها وحوّر . وحياة الشاعر طبعًا لا بد أن تخضع لمساق الزمن . وإذا كان هذا يُراعَى فى الشاعر وشعره فأولى أن يراعى فى أى موضوع يدرسه باحث ، وليكن مثلا الغزل فى العصر العباسى الأول فإنه ينبغى أن يعرضه الباحث عرضًا متدرجًا أو منحدراً مع الزمن ، حتى يمكن أن يلاحظ ما حدث فيه من تطور من جيل إلى جيل ، بل من شاعر إلى شاعر . وهذا نفسه ينبغى أن يعمّ النقد المتصل بشعرنا العربى عند القدماء ، فإذا عرض باحث لمسألة من المسائل عندهم كمسألة اللفظ والمعنى أو مسألة الاستعارة أو أى مسألة أخرى تحتّم أن يتّبع بدقة النسق الزمنى ، فلا يتحدث مثلا عن الجاحظ ثم عن قدامة ، ثم عن ابن المعتز ، ثم عن ابن الأثير ثم عن أبى هلال العسكرى أو عن ابن رشيق ، فإن مجرد سَرْد الدراسة على هذا النحو التاريخى المشوّش يعنى أنها لم تُبْحث بحثًا علميًّا صحيحًا .

فالارتباط بالترتيب الزمنى أساس أول فى تنسيق مادة البحث ، وقد يتخذ المكان قاعدة بدوره للترتيب . ويتضح هذا فى الأندلس لعصر أمراء الطوائف الذى امتد فى القرن الخامس — كما أسلفنا — نحو ستين عامًا ، فإن الأندلس انقسمت فى هذا العصر إلى إمارات وأندلسات كثيرة ، إذ أصبحت كل بلدة إمارة مستقلة . وعادة يبحث الدارسون الشعر الذى نُظم فى الأندلس جميعًا بحثًا واحداً ، لا يُراعَى فيه سوى الترتيب الزمنى للشعراء ، ومن الممكن أن يضاف إلى ذلك الترتيب المكانى ، لأن الشعر ازدهر ازدهاراً عظيمًا فى بلدان كثيرة — كما قدمنا — فى قُرْطبة وإشبيلية وبَلَنْسية ومُرْسية وغَرْناطة وطُلَيْطلة ، فهل يساق كله مساقًا واحداً أو تراعى

فى مساق البحث البلدة التى ينتسب إليها الشاعر ، بحيث يوزّع البحث على بلدان كثيرة . وهذا الاتجاه نفسه يهدى الباحث الناشئ إلى شىء آخر ، هو أنه من الممكن أن يتخذ بلدة واحدة من هذه البلدان أساساً لبحثه كما مرَّ بنا فيدرس مثلا الشعر فى قرطبة لعصر أمراء الطوائف أو فى إشبيلية أو فى غيرهما من المدن الكبيرة ، ويتعمق فى بحثه تعمقاً من شأنه أن تفيد منه الدراسات الأدبية بأكثر مما لو ظل متسعاً بالموضوع ودرس الشعر فى تلك المدن جميعاً دراسة زمنية فحسب ، إذ يُخْشَى أن تضيع فى ثنايا ذلك ضروب النشاط الاجتماعى والاقتصادى والثقافى ، أو قل لا تتضح اتضاحاً تاماً فى حين لو توفر على دراسة الشعر فى مدينة واحدة كانت أحكامه أكثر دقة ، إذ يرتبط فيها ببيئة واحدة معينة ، بحيث يشتق أحكامه منها مباشرة ، وبحيث تتضح له ظروفها السياسية والعقلية والاجتماعية ، فلا يشتط فى حكم ولا يذهب مذهب المبالغة أو مذهب التعميم .

ومعنى ذلك أنه مما يُعين على تنسيق مادة البحث الأدبى الارتباط بمكان معين وكذلك بعصر معين فمن يدرس مثلا الأدب فى مصر فى القـرْن السادس للهجرة من شأنه أن يعرِّض نفسه لاضطراب البحث ولنقص مادته العلمية ، لأنه يتعذر — وبخاصة على الناشئين — الإحاطة بحقب هذا القرن وما كان بها من نشاط عقلى وسياسى واقتصادى واجتماعى فضلا عن النشاط الأدبى نفسه وأهم أصحابه من الكتاب والشعراء . وليس ذلك فحسب فإن مادة البحث العلمية ستضطرب اضطراباً شديداً ، بسبب اتساع البحث ، وسيبدو الباحث وكأنه غريق وسط لجج متلاطمة . إن فترة واحدة من فترات القرن كفترة الفاطميين أو فترة الأيوبيين سيبذل فيها جهداً عنيفاً فى جمع المعلومات المرتبطة بها ، وقد يجمع فى موضوعٍ معارفَ لا ترتبط به ارتباطاً دقيقاً . بل لو أنه أخذ حقبة مزدهرة كحقبة صلاح الدين ودرس الشعر فيها وحدها لوجد نفسه أمامه سيول متراكمة من المعارف المتصلة بالأدب وما ينعكس عليه من الشئون السياسية والاجتماعية والعقلية . . .

ومن الخطأ الشديد أن يظن باحث ناشئ أن المعارف المرتبطة بموضوع جميعاً متساوية القيمة فى الدلالة العلمية فيورد فيه جميع المعارف المتصلة به بدون تفرقة بين معرفة مهمة ومعرفة غير مهمة ، والمعارف بطبيعتها تختلف ، كما تختلف صلتها بالموضوع

ودلالتها الخاصة ، ولذلك كان ينبغي أن يُجْرِى فيها ضرباً من الاختيار والانتخاب ، فليس كل ما قرأه خليقاً بالتسجيل ، بل ينبغي أن يأخذ ويدع ، وأن يدوّن ما هو خليق بالتدوين ويحذف ما هو خليق بالحذف . وكم من معارف يقرؤها الباحث الجدير بهذه الكلمة ويسقطها من حسابه ، لأنها لا تضيف دلالة مهمة إلى الموضوع ، فضلا عما لا يضيف أى دلالة ذات شأن . ولا نبالغ إذا قلنا إن مَنْ يُعْنَى بالبحث فى موضوع أدبى عليه ألاّ يورد فيه من المعارف إلا ما يدل دلالة قوية على فكرة أو على سمة فنية ، مما يعطى البحث طرافة . أمّا لو أنه عُنى بأن يورد كل ما قرأ وكل ما عرف ؛ فإنه يخرج بعمله عن طبيعة البحوث العلمية التى يُقْصَدُ بها إلى الكشوف الجديدة فى ميادين الأدب وبحوثه ، وهى كشوف من شأنها أن تتحول المعارف فيها إلى أدلة تساق للبرهنة على نتائجها ، وإذا لم تكن المعرفة دليلا من تلك الأدلة سقطت قيمتها وبان أن البحث فى غير حاجة إليها ، أو أنها سيقتْ زيادةً ولا تدعو إليها ضرورة . ونقول ضرورة؛حتى يستقر فى أذهان الباحثين — وبخاصة المبتدئين — أنهم لا يكتبون ولا يدوّنون فى بحوثهم إلا ما تدعو ضرورة البحث الأدبى العلمى إليه . فهم لا يجمعون للبحث مواد ومعارف من حيث هى ، وإنما يجمعون ما يسدّ ضرورة من ضروراته ، ولذلك ينبغى أن يُنَحّوا كثيراً من تلك المعارف والمواد التى تشبه أكبر الشبه أعشاباً متراكمة تحول بين مياه جدول وما ينبغى لها من مسيرة وانطلاق .

ولعل أخطر ما يعرّض بحثاً أدبياً للانهيار أن يجمع صاحبه كل ما يتصل بعنوانه من مادة علمية بدون عناية باختيار أو تصنيف . وكثير من البحوث يُؤدّى بها ذلك إلى أن تصبح طوائف من المعارف ،منها ما يرتبط بها ومنها ما لا يرتبط بها تماماً أو قل منها ما يرتبط بها ارتباطاً دقيقاً ومنها ما يرتبط بها ارتباطاً واهياً . وليس ذلك فحسب ، فإن كثيراً منها يسوده التشويش وتشيع فيه الفوضى ، ولذلك كان من الضرورى أن يقسّم البحث الأدبى إلى أبواب وفصول ، حتى تتميز موضوعاته وتصبح لكل موضوع دائرة أو منطقة خاصة يُدْرَسُ فيها درساً دقيقاً . غير أن هذا وحده لا يكفى ، لأن البحث حين يتحول مثلا إلى طائفة من الأبواب والفصول يظل فيه ضرب من الاتساع وتظل الأبواب والفصول مهدّدة

بأن تتحول إلى موضوعات تُجْمَعُ لها مادة من هنا وهناك دون تحديد دقيق. وأكثر البحوث تجرى على هذا النمط ، فأبوابها وفصولها موضوعات تُفْتَحُ ، وتدخل فيها سيول من المعارف كان ينبغي أن يُحْذَفُ منها الكثير ، ولذلك كان من الضرورى أن يقسَّم الفصل إلى أجزاء ، ويستقل كل جزء بمادته العلمية ، حتى تستبين حدوده وتتضح معالمه وترتسم ملامحه رَسْمًا بَيِّنًا . ولا يفيد هذا الصنيع فى تنظيم مادة الفصل فحسب ، بل يفيد أيضًا فى حذف كثير من الفضول والزوائد التى من شأنها أن تؤذى البحث ، إذ يُلاحَظُ على من لا يتَّبعون هذا النظام حين يخرجون فى فصل من جزء منه إلى جزء يحاولون ما وسعهم أن يصلوا الكلام بعضه ببعض ، فيضعوا ما يشبه الجسور الواصلة بين شاطئين ، إذ ما يزالون يحتالون على وصل الكلام بوضع ما يشبه نهاية مع الجزء السابق وافتتاحية مع الجزء التالى ، فى حين أن تجزئة الفصل ووضع أرقام لأجزائه تعفيهم من هذا كله وتجعلهم يعمدون مباشرة إلى الحديث فى الأجزاء المعروضة بدون عناء فى وصل الكلام وربط بعضه ببعض بأدنى سبب أو بعبارة أدق بأضعف سبب . وليس هذا التنظيم فى البحوث الأدبية شيئًا يُسْتَحْسَنُ فحسب ، بل هو ضرورة حتمية . حتى تكون للفصل أجزاء واضحة تُبْحَثُ وتُدْرَسُ ، ولا بد لكل جزء أو قسم من عنوان ، وبذلك يصبح للفصل الواحد خمسة أجزاء مثلا أو أقل أو أكثر ، يتناول الباحث كُلًّا منها على حدة ، وكلما أنهى الحديث فى جزء انتقل إلى الجزء الثانى عارضًا مادَّته ، راسمًا معالمه .

وهذه العناوين لأجزاء الفصل وأقسامه ينبغى ألاَّ تتحول إلى مجرد عناوين تُجْمَع لها مادة فى صفحة أو صفحتين أو أكثر ؛ فهى ليست علامات مميِّزة على الطريق ، وإنما هى موضوعات يُراد بحثها ودرسها وإعطاء الكلمة الأخيرة فيها ، أو قُل بعبارة أدق : إنها قضايا تنقسم من قضية كبيرة هى عنوان الفصل ، والباحث يعرض القضية الكبيرة وما تفرعت إليه من قضايا متشعِّبة . وإذا كانت القضايا الحقيقية تحتاج إلى مدَّع ومحام ، وكل منهما يعرض وجهة نظره بما يجمع من أدلة الاتهام والدفاع فإن قضايا البحث الأدبى يصبح المدعى والمحامى فيها واحداً هو الذى عليه أن يعرض وَجْهى القضية ، ويتخذ له موقفًا منها فى غير تحيُّز ، بل فى

تحرٍّ دقيق وعدل وإنصاف . ولسنا نقول قضية لنبيِّن عمل الباحث الأدبى فى أجزاء الفصل وأنه بإزاء قضايا تحتاج إلى ادعاء ودفاع فحسب ، ولكن أيضًا لنلفت إلى أن عمله ليس أن يسوق كلامًا فى موضوع ، وإنما أن يسوق أدلة وبراهين ؛ فالفصل كله وأجزاؤه مجاميع من البراهين والأدلة والأقيسة المنطقية .

ليس الفصل وأجزاؤه إذن أكوامًا من معارف ، وإنما هو قضايا تُساق لها الأدلة والحجج المنطقية مدعومةً بالأسانيد . وقد يكون من الغريب أن نزعم أن أكثر ما نقرأ من بحوث أدبية إنما هو أكوام معارف متراصة ، كومة بجوار كومة ، ولكل كومة عنوانها ، وليس هناك بحث ولا ما يشبه البحث ، لسبب طبيعى ، وهو أن الفصول وأجزاءها — إن وُجدت — لا تتحول إلى قضايا أو إلى مشاكل تُصاغ فيها الأدلة والأقيسة ، وإنما هو كلام يُساق من هنا وهناك ، وكثيراً ما تنقصه الروابط ، لا بين الجزء والجزء ولا بين الفصل والفصل ، بل بين فِقَرِ الكلام فى الفصل والجزء الواحد ، بل أحيانًا بين العبارات فى الفقرة الواحدة ، إذ نجد الباحث يقفز من عبارة إلى عبارة بدون وصلة حقيقية ، وكيف توجد الوصلات وقد تحوَّلت ساحة البحث إلى خنادق وممرات وفواصل لا تكاد تُحْصَى بين الفصول وأجزائها وفقرها وعباراتها ، فإذا بنا نفقد السياق ونفقد الارتباط بين الكلام بل نفقد البحث جميعه ، لأنه لم يَعُدْ يحمل ما يمكن أن نسميه بحثًا بالمعنى العلمى الدقيق لهذه الكلمة ، الذى يَعْنِى أول ما يَعْنِى قضايا ومشاكل تُنَاقَشُ مناقشة منطقية سديدة ، يتجمَّع فيها الدليل تلو الدليل ، والقياس السديد تلو القياس السديد .

ولعل فى هذا كله ما يدل على أن النسق المنطقى أساسى فى أى بحث أدبى ، وهو كما يُطْلَبُ فى الفصل وأجزائه وفقره وعباراته يُطْلَبُ فى نسقه العام ، أو بعبارة أخرى فى طريقة دراسته وتوزيعها على أبواب وفصول . ولا يُؤْتَى بحث كما يؤتى من نهجه العام ، فما لم يكن قد ضُبطت أبوابه وفصوله فإن خطراً عظيمًا يهدد كيانه . وأكبر الظن أننا سنظل طويلا نبدئ ونعيد فى أن أى بحث ينبغى أن تحدَّد أسواره الزمانية ، بحيث لا يطغى زمان على زمان ، وقد تعوَّد كثير من ناشئة الباحثين إذا كتبوا بحثًا جعلوا له مقدمة أو تمهيداً ، وهو عمل يُعْقَلُ حين يظل فى

نحو عشرين صفحة أو قل ثلاثين ، ولكن حين يمتد إلى مائة صفحة أو مائتين فإنه يخرج عن وظيفته ويصبح بحثًا داخل بحث . ولنفرض مثلا أن باحثًا مبتدئًا أراد أن يكتب عن الأدب فى مصر فى العقد الثالث من القرن العشرين فإنه إذا قدم لذلك بحديث عن الأدب قبل هذه الفترة ولخّص ذلك فى عشرين صفحة كان ذلك شيئًا مقبولا ، أما إذا اتسع بالحديث وكتب باباً مستقلاً عن الأدب قبل تلك الفترة فإنه يكون قد أقحم على أسوار البحث مادة لا قِبَلَ له بها ، بل إنه يكون قد حطم فعلا أسوار بحثه ، إذ رفعها رفعًا حتى يتسع بساحة البحث . وليس من شك فى أن ذلك يُعَدُّ خروجًا عن دائرة البحث وآفاقه ، وهو ليس خروجًا فحسب ، بل هو محو للحدود والأسوار الفاصلة بين البحوث . إن مهمته أن يبحث فى أدب العقد الثالث من القرن الحاضر وحده ، وكأنما غابت عنه مهمته ، فإذا هو يتحمل أعباء لم يكلفه بها أحد ، ومن شأنها أن تضيف إلى عمله فى بحثه عملا جديداً ، سيظل فى ضميره مؤمنًا بأنه ليس مجاله وأن عليه أن يأخذ فيه من غيره ويعتمد على سواه ، أو على الأقل لا بأس عليه من أن يستمد من غيره . وبذلك يكون هذا القسم المقحم على البحث تلخيصًا لآراء الباحثين ، ولا يفيد البحثَ الأدبيَّ من حيث هو أى فائدة ، مما يضعف طوابعه فى الدراسة . وليس هذا فحسب ، فإن الباحث سيُشْغَلُ بأشياء لو أنه ادَّخر ما أضاعه فيها من وقت وجهد لبحثه الخاص فى العقد الثالث من هذا القرن لأفاد من ذلك فائدة كبرى . وهذا كله لو أنه عُنِيَ فقط بأدب ما قبل العقد الثالث من القرن . فما بالنا لو أنه انحدر مع العقود الزمنية السابقة حتى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر ، بل ما بالنا لو أنه فى مقدماته وتمهيداته لم يقف عند الأدب وحده واتسع بالحديث عن الأحوال السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية فى تلك العقود إذن يختلط — كما يقول الناس — الحدثُ الأكبر بالحدث الأصغر ، ونصبح وكأننا فى ضباب ، بل يصبح الباحث نفسه وكأنه فى ضباب ، فالأشياء تختلط أمامه ، ولا يراها رؤية صحيحة . وقد يكتب كثيراً فى أدب العقد الثالث من القرن ، ولكنها كتابة مبتسرة ، ولا أريد أنها موجزة ، بل قد تكون مبسوطة بسطًا واسعاً يمتد إلى مئات الصفحات ، ومع ذلك تختفى منه المعالم الكبرى ، فإذا

كتب مثلا عن الخطابة لم يلتفت إلا إلى الخطابة السياسية ، ونسى الخطابة القضائية وما كان يثار فيها من قضايا سياسية كقضية مقتل السردار سنة ١٩٢٤ ، وما أُلْقِىَ فيها كبار المحامين من خطب طويلة ، ونسى أيضًا الخطابة الاجتماعية وما أُلْقِى فيها من خطب بديعة على نحو ما أُلقى الخطباء فى افتتاح بنك مصر ، بل قد ينسى كبار الخطباء السياسيين أنفسهم . وقد يعرض لكتّاب المقالة فى العقد الثالث المذكور ، فلا يذكر سوى بعض المعارك الأدبية كالمعركة التى نشبت بين طه حسين ومصطفى صادق الرافعى ، وينسى كثيراً من الكتّاب النابهين مثل العقاد وهيكل والمازنى ، بل قد ينسى الصحافة الأدبية جميعها فلا يتحدث عن مجلات الهلال والسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى وكتّابها النابهين . ومرجع ذلك كله الضباب الذى نشره من حوله حين ترك دائرة البحث الحقيقية إلى دوائر أخرى ينوء بها جمهرة من الباحثين ، فإذا هو يكلف نفسه فوق ما يطيق ، وإذا البحث يضطرب فى يده وتضطرب جميع حقائقه .

وإذا تركنا المقدمات والتمهيدات إلى البحث الأدبى نفسه وأبوابه وفصوله ، كان من الواجب أن يتمم بعضها بعضًا بحيث يترتب بعضها على بعض ترتيبًا يجعلها كُلاًّ واحداً أو جسداً واحداً تتولد أعضاؤه تولداً طبيعيًّا ، وخير ما يصور البحوث الأدبية من هذه الناحية قَرْنها بعمل أدبى معروف هو المسرحية ، فكما أن المسرحية تنقسم إلى فصول ومشاهد كذلك البحث الأدبى ينقسم إلى فصول وأجزاء ، وكما أنه ينبغى أن تسود فى المسرحية وحدة الحدث كذلك ينبغى أن تسود فى البحث الأدبى وحدة العمل بحيث تتسلسل أجزاؤه تسلسلا دقيقًا ، بل بحيث يصبح كالمسرحية تعمّها وحدة عضوية تتولّد فى أثنائها المشاهد ، وكما أنه من الخطر على المسرحية أن يدخل على مجرى الحدث أى أشياء عارضة ، كذلك من الخطر على البحث الأدبى أن يدخل عليه أى أشياء خارجة عن دائرته الخاصة ، لأدنى ملابسة . فهنا وهناك لا بد من الربط المتوتر الحادّ بين الأجزاء بحيث لا تُعْطَى أى فرصة للاستطراد ، بل بحيث تكون كل عبارة لها ضرورتها فى السياق ، ولها دلالتها على المعانى المطلوبة التى تصوّر الشخوص والأحداث . وهذا التوتر العنيف فى حدث المسرحية يقتضى دائماً الانتخاب والاختيار : اختيار الموضوع والأفعال والأقوال التى تفسره والتى تَبْرُزُ من خلالها

الشخوص بروزاً بيِّناً بما يكشفها من وقائع ويجلوها من مصادفات ومفاجئات . والبحث الأدبى يشبهها من هذه الناحية أدق الشبه ، فالباحث ينتقى موضوعه ، ويظل الانتقاد دَيْدنه فى كل ما يكتبه ، فهو دائماً ينتقى النصوص وينتقى الأفكار ، كما يظل التوتر والحدّة يلازمانه ، حتى يُبْرز ما يريد إبرازه من الآراء ، وحتى يُسْقط عليه من الأضواء ما يكشفه فى وضوح كشفاً تدعمه الأدلة الحادة القاطعة . وكما أن المسرحية تقوم على التضييق فى الزمان والمكان والحدث والشخوص ، كذلك البحوث الأدبية تقوم على التضييق فى العرض حتى لا يدخلها أى اضطراب ، فكل فصل فيها ، بل كل فقرة من فقر الفصل حلقة فى سلسلة تتتابع فيها الحلقات بإحكام بدون أى إسهاب أو أى استرسال ، فذلك ليس مجاله البحوث الأدبية والمسرحيات الرفيعة ، إنما مجاله القصة حيث يستطيع صاحبها أن يطيل فيها ويُسْهب كما يشاء ، وحيث يسترسل وقد يستطرد حسب حاجته القصصية ، ولذلك كان من الممكن أن تصبح القصة مجلداً ضخماً أو مجلدين ، على حين لا تزيد المسرحية عادة على مائة صفحة لما ذكرناه من أنها عمل متوتر حاد ، عمل سريع متوثب ، لا تتخلله ثغرات ولا شلالات ولا استطرادات ولا جنوح ذات اليمين أو ذات الشمال فى عبارة داخل حوار ، وكأنما لا تترْكُ لمشاهدها فرصة كى يسترد أنفاسه ويبتلع ريقه ، إذ لا تزال تأخذ بخناقه ، حتى تنتهى العبارة الأخيرة فيها . وينبغى أن تكون هذه الصورة هى نفسها صورة البحث الأدبى ، فلا استطراد ولا حشو ، بل سببية حادة وتسلسل محكم للأفكار السابقة واللاحقة ، وكأنما البحث حدث كحدث المسرحية ، تلتحم فيه الدوافع والتأثيرات والمقدمات والنتائج المنطقية فى شكل متصل مترابط ترابطاً حاداً . وفى ذلك ما يصور من بعض الوجوه كيف أن البحوث الأدبية حين تطول طولا مسرفاً لا يرافقها التوفيق ، لأنها غالباً تفقد عناصر التوتر والربط المنطقى الحادّ بين أجزائها وفصولها فضلا عن فقرها الداخلية . ولعلى لا أغلو إذا زعمت أن أى بحث أدبى يزيد على أربعمائة صفحة من صفحات المطابع المتوسطة يحمل فى أطوائه غالباً ما يتداعى به تداعياً مؤكداً ، إذ فارَقَ خصائص البحوث الأدبية القائمة على الانتخاب والتركيز والتسبيب والاتساق والتنظيم ودخلته ضروب لا تكاد تُحْصَرُ من الاستطراد ومن حشد المعارف المهمة وغير المهمة ؛

ومن صور الإطناب والإسهاب ومن التفاصيل التى لا تدعو إليها حاجة ، وكل ذلك يفسده إفساداً لا اصلاح له بعده .

٤

الاستقراء والاستنباط

تقوم البحوث الأدبية على عملين أساسيين هما استقراء الحقائق الجزئية واستنباط الحقائق الكلية والقضايا العامة ، ولا يراد بالاستقراء جمع الحقائق المفيدة وغير المفيدة ، فدائماً لا بُدّ من الانتخاب والاختيار والانتقاء ، ولا بد أيضًا من الاستقصاء الدقيق والإحاطة التامة بكل الحقائق المتصلة بالبحث الأدبى ونصوصه الجزئية ، حتى يمكن الوصول إلى الحقائق والصفات الكلية ، ولذلك كان ينبغى على الباحث فى الأدب أن يبدأ بجمع الأمثلة والنصوص ويصنّفها حسب الموضوعات التى يتناولها فى بحثه المعيّن .

ومن المهم أن نعرف أن البحوث الأدبية تشبه بحوث العلوم الطبيعية ، فهى تبدأ بالجزئيات أو من الجزئيات وتنتقل منها إلى الكليات . تبدأ بدراسة الخاص وتنتقل منه إلى دراسة العام ، فالأساس هو الجزئيات وهو الأمثلة المتنوعة لا كما يصنع أصحاب العلوم الرياضية الذين يبدءون من الحقائق الكلية وينتقلون منها إلى الحقائق الجزئية ، أو بعبارة أخرى يبدءون من العام ويتحوّلون منه إلى الخاص يبدءون بنظرية مجردة ، ثم يطبقونها على الجزئيات وقد يكون لها ولجزئياتها ما يجسّمها جميعًا فى الواقع المحسوس وقد لا يكون . والرياضة بذلك تجرّ إلى افتراضات وأبحاث خيالية كثيرة بخلاف العلوم الطبيعية فإنها تعتمد على الواقع المادى الملموس ، وما تزال تبحث فى جزئيات منه حتى تَضَعَ خاصة أو نظرية لها مشتقة منها بعد أن تكون قد رُتِّبت ومُيِّزت وصُنِّفت وعُرفت فصائلها أوأنواعها وصفاتها . وبالمثل البحوث الأدبية ؛ فهى تبدأ من الجزئيات والمفردات والأمثلة ، تبدأ مثلا من قصيدة وتَقْرِنُ إليها قصائد أخرى فى عصر معين ، لتستخلص ما تشترك فيه من خصائص أو ظواهر معينة ، وقد تبدأ من أبيات مفردة فى قصيدة لتصل إلى خاصة أو ظاهرة

تُقَيَّد بها . ولا ينعكس الموقف أبداً بحيث يَرْفَعُ البحث الأدبي مجموعة من خصائص أو ظواهر كلية يدرس على أساسها نصوص زمنٍ معين . إنه حينئذ لا يكون بحثًا أدبيًّا علميًّا ؛ لأنه قام على الفرض ولم يعترف بالاستقراء ، بل ألغاه إلغاء .

والاستقراء لا يُلْغِي الفرض ، ولكنه يؤخره حتى ينتهي من جمع الجزئيات ، حتى إذا جمعها الباحث الأدبي مضى يَدْرسها ويحاول استخلاص خصائصها ، وحينئذ قد يفترض خاصة . ولكنه يعود إلى الجزئيات ليَرَى مدى صحتها ، وهي بذلك تخرج عن حيز الفرْض المطلق إلى حيز الفرض المقيَّد الذي يُفْحَصُ من خلال الجزئيات ليُعْرَفَ أهو صحيح أم غير صحيح . ولا ريب في أن ذلك يتطلب دقة في الملاحظة وأن يسلط الباحث الأدبي عقله على مجموعة من الجزئيات والأمثلة ليستنبط خاصة أو ظاهرة ، وهو حين يستنبطها يلاحظ الأسباب التي تدفع إليها ، أو قل إنه يخضع لقوانين السببية في استخلاص الخصائص واستنباطها . فدائمًا يُعْنَى بعرض أسباب ودوافع مختلفة تؤكد كل فرض من الفروض التي يَسْتَظْهرها، وفي الوقت نفسه تَسْنُدُ الفَرْضَ النصوصُ والأمثلة والجزئيات المختلفة . ومعنى ذلك أنه لا بد أولا من إحصاء الأمثلة ، ولا بد أن تُشْتَقَّ الصفة أو الخاصة المفروضة منها ، ولا بد أن تؤكدها قوانين السببية العامة ، حتى يصبح الاستنباط صحيحًا قد زُوِّد بالأدلة الكافية من الأمثلة والبراهين .

والاستقراء بحقٍّ عماد البحث الأدبي وقوامه . ولنتصور شخصًا يدرس عصراً مثل العصر الجاهلي ولم يقرأ كل نصوصه أو على الأقل أكثرها ، أو لنتصوره يدرس شاعراً ولم يقرأ جميع قصائده . إن دراسته لا بد أن تكون ناقصة لأنها نقصت شطراً من الاستقراء ، وهو لا بد أن يكون شاملا ، حتى تكون الأحكام سليمة . وكيف يمكن لباحث أدبي مثلا أن يكتب بحثا عن شاعر مثل جرير ، أو مثل أبي تمام أو مثل البارودي أو شوقي وهو لم يقرأ كل إنتاجه الشعري ، والمفروض ألا يقرأ فحسب ، بل يفحص ويدوّن ، حتى يمكن أن يصل إلى أحكام دقيقة . وقد يوضح ذلك من بعض الوجوه أن من يقرأ أبا تمام يراه يقول في مديحه لابن أبي دُؤاد مستشار المعتصم الخليفة العباسي المشهور :

قد غَرَسْتُمْ غَرْسَ المودَّةِ والشَّحْـ ... ـناء في قَلْبِ كل قَارٍ وبَادِي
أبْغَضُوا عِزَّكم وودُّوا نَدَاكُمْ ... فَقَرَوْكم من بِغْضَةٍ ووِدادِ
لا عدمتم غريبَ مجدٍ رَبَقْتُمْ ... في عُراه «نَوَافِرَ الأضْــدَادِ»

وهو يقول لممدوحه إنكم زرعتم الودّ والبغض في نزلاء القرى والبوادي ، ويوضح ما يريد ، فيقول : إنهم يحسدونكم بل يبغضونكم لما أنتم فيه من عزّ مؤثّل ويحبونكم ويودّونكم لنَداكم وكرمكم الذي تسبغونه عليهم ، وكأنهم يطعمونكم بغضًا ووداً . وهو تناقض غريب ، فالناس يحبون أبا دؤاد ويكرهونه ، وهو بذلك ملتقى لضدّيْن ، ويدعو له أبوتمام أن تظل تُشَدّ إلى عرى مجده وشرفه نوافر هذه الأضداد الخيالية . وكأنما هذه الأبيات صوت بوق ضخم ينبّه إلى أهم خاصة فنية يتميز بها أبو تمام في أشعاره وما يصوغ من أخيلته وأفكاره على أساس الأضداد المتناقضة ، أو كما كان يسميها «نوافر الأضداد» فكل شيء وكل شخص مجمع لأضداد متقابلة . ظاهرة أو خاصة أدبية ينفرد بها أبو تمام من بين شعراء العربية ، إذ تحوّل بمعانيه وتصاويره إلى متحف ضخم للأضداد المتلاقية ، وقد أشاعها في جميع أشعاره فإذا النهار المضيء يصبح مظلمًا حين تطلع فيه صاحبته لغلبة أضوائها على أضوائه ، وإذا البعير يأكل فيافي الصحراء بكلئها وأعشابها وتأكله بسمومها ورياحها الحارة اللافحة ، وإذا النهار المشمس على صفحة الرياض المزهرة كأنه ليل مقمر بأحلامه وأشعته الفضية ، ويستحيل وصف قلم ابن الزيات الكاتب البليغ لوحة أضداد أشبه ماتكون بقوس قزح بهيج . وتنتشر هذه الأضداد الزاهية في جميع أشعار أبي تمام حتى لتصبح مماثلة للخضرة التي ينشرها الربيع على جميع الأشجار والفروع والأغصان والأوراق والأعشاب . ولو أن باحث أبي تمام لم يستقص قراءة أشعاره ولم يقرأ أبياته السالفة لكان من الممكن أن تظل هذه الخاصة ، التي تُعدّ أهم خصائص شعره وفكره ، مستورة غير مكشوفة .

وكثيراً ما يبدّل الاستقراء حكمًا خاطئاً شاع بين الباحثين ، ومن خير ما يوضح ذلك ما ردده المستشرقون — وتبعهم فيه كثير من المعاصرين — عن الشعر في عصر صدر الإسلام وأنه ظل بصورته الجاهلية إلا بعض آثار طفيفة ظهرت عند حسّان ومواطنيه من شعراء المدينة . أما من عداهم من شعراء نجد وغير نجد فقد

ظلوا يجترّون ويكررون المعانى الجاهلية الموروثة . وهو رأى يخالف طبائع الأشياء أن يخرج العرب وشعراؤهم من حياة الوثنية المادية إلى حياة الإسلام الروحية ، ويتلُون القرآن الكريم خاشعين لما يصور من عظمة الله وجلاله ورحمته ومحبته ، ويؤمنون بكل ماجاء به من البعث والحساب والثواب الأخروى والعذاب ، ويُكبّون على فروضه الدينية متبتلين ، ويترسَّمون هَدْيه الخلقى وما حَرَّم من الفواحش الظاهرة والباطنة ، ويستشعرون رقابة الله فى كل صغيرة وكبيرة وقد تعمَّقهم قلق لا حدود له على مصيرهم يوم يُعْرَضون على ربهم ، فإما إلى النعيم والثواب ، وإما إلى الجحيم والعقاب ، ويقال مع ذلك كله إن العرب وشعراءهم ظل الإسلام لا يمسّ مشاعرهم ، مع ما حدث لهم من هذه الحياة الروحية الجديدة ، حتى إن كلا منهم ليضحىّ بروحه فى سبيل دينه الحنيف ، وبمجرد أن نشروا أضواءه فى الجزيرة مضوا ينشرونها فى أطباق الأرض ، وهم يرتّلون القرآن ويُدَوّون به دَوِىَّ النَّحْل . ومع هذا جميعه يقول المستشرقون ومَنْ جاراهم إن الشعراء المخضرمين لم يتأثروا تأثراً واضحاً بالإسلام إلا أسراباً ضئيلة تظهر ناحلة ناصلة فى شعر أهل المدينة . وهى مخالفة صريحة للمنطق أن يَحْدث هذا التطور الهائل فى نفوس العرب ولا تنعكس منه أصداء على أشعارهم ، أصداء تعمّ كل أنحاء الجزيرة وكل شعرائها من البدو وغير البدو . وما هى إلا أن نتصفح كتب التاريخ والأدب والتراجم الخاصة بالصحابة مثل السيرة النبوية لابن هشام وتاريخ الطبرى وكتاب الأغانى وطبقات ابن سعد والاستيعاب لابن عبد البر والإصابة لابن حجر وأسد الغابة لابن الأثير حتى يتراءى لنا فى وضوح خطأ هذه الفكرة التى نشأت من التقصير فى استقراء أشعار الصحابة واستقصائها فى مظانها الكثيرة .

وعلى نحو ما ينبغى من الاستقراء الكامل لنصوص العصر حتى لا يقع الباحث فى تعميات وأحكام خاطئة ، كذلك ينبغى الاستقراء الكامل لنصوص الشاعر ، وبخاصة حين يتعمق البحث فى الحديث عن نفسيته أو عقيدته . وتصوّر ذلك من بعض الوجوه الدراسات التى كُتبت عن المتنبى وأبى العلاء ، أما المتنبى فقد عُرف أنه عاش يتغنى بالعروبة وشمائلها أو سجاياها الرفيعة فى اعتزاز عظيم ، ومن أجلها ثار فى أول حياته ، وشقى بثورته ، فأُدْخل السجن ، وبعد لأْيٍ رُدَّتْ إليه حريته . ولم يزعزع

ذلك شيئاً من يقينه فى حتمية الثورة على الأعاجم ، الذين كانوا يستولون على مقاليد الحكم فى بغداد ويَقْضون فى أمور العرب قضاء كله ظلم وجور وافتيات على العدل الذى لا تصلح حياة الناس بدونه . وقُدِّر له أن يستريح إلى حين من احتمال أعباء هذه الثورة التى كانت تشتعل فى حنايا نفسه حين التقى بسيف الدولة الحمدانى أمير حلب ، ورأى تحت بصره بطولته فى جهاد البيزنطيين . واضطرته الظروف أن يترك بلاطه أو فردوسه ، وييمم وجهه نحو دمشق ، ويلقاه أصحاب كافور الإخشيدى مدبر مصر وشئونها حينئذ ، ويمنونه إن هو نزل بساحته أن يولّيه ولاية من ولايات مصر بالشام ، ويداعبه أمله القديم فى أن يصبح له إمارة عربية، لعلها تكون نواة لرجعة الدولة العربية ، فيتجه إلى مصر ويمدح كافوراً وأمله لا يفارقه . وهنا تظهر أهمية استقراء أشعاره فى كافور ، إذ نرى من الباحثين من يقول عن هذا الشاعر العربى العبقرى إنه تحول عند كافور شاعراً مأجوراً ، وإنه أصبح عبداً للمال ذليلاً لصاحب السلطان يتهالك على المنافع العاجلة شأن أهون الناس، إذ باع كرامته منه بثمن بَخْس دراهم معدودة . وكل ذلك وما يماثله من الذم الشنيع يضاف إلى شاعر العربية الفذ ، بدون استقراء كامل لأشعاره فى كافور وتصريحه فيها بأنه لم يَفِدْ عليه لماله ولا لفضته وذهبه، وإنما لما وعده به أصحابه من ولاية ظن أنه يستعيد بها مجد العرب والعروبة، وإلى ذلك يشير فى إحدى مدائحه له بقوله:

وما رَغْبتى فى عَسْجَدٍ أسْتَفِيدُهُ ... ولكنَّها فى مَفْخَرٍ أسْتجِدُّهُ

فهو لا يريد عسجداً ولا ذهباً ، وإنما يريد مفخراً ، يريد ولاية لا مالا ، حتى يُديل للعرب من العجم . ولا ينيله كافور مأربه ، ويخرج من مصر بليل مغاضباً هاجياً له هجاء مراً . ويتجه إلى الكوفة وبغداد ، ويستزيره ابن العميد أكبر كتّاب عصره ، وكان مدبراً لشئون ركن الدولة البويهى وابنه عضد الدولة فى إيران ، فيزوره ، ويمدحهما ، ويقول بعض الباحثين إن المتنبى ضَحّى حينئذ بالعروبة تحت أقدام البويهيين ، ولو أنه قرأ رائيته فى ابن العميد لو جده يلتمس منه جيشاً كامل العدة لينفذ به أمنيته فى دولته العربية المأمولة ، يقول :

إن لم تُغِثْنى خَيْلُهُ وسِلاحُـــهُ ... فمتى أقود إلى الأعادى عَسْكرا

فهو لم يَنْفِدْ عليه وعلى عضد الدولة طلباً لمال ولا لذهب وفضة، وإنما طلباً لجيش جرار ، وقد صرح فى هائيته لعضد الدولة بأنه حرىٌّ أن يهبه ولاية ، وصوَّر فى قصائده له ولوزيره حنينه إلى ديار العروبة فى الشام وحبه للعرب ولغتهم الفصحى حبًّا لا يماثله حب . ولذلك يكون من التجنى على هذا الشاعر العظيم أن يقال إنه أهدر مسئولياته وتبعاتها إزاء العروبة وإزاء نفسه لنزوله مصر أو ديار فارس .

وإذا تركنا المتنبى إلى أبى العلاء وجدنا كثيرين من الباحثين المعاصرين يذهبون إلى أنه كان ملحداً زنديقاً بدون استقراء تام لأشعاره ، فحسبهم أن يجدوا أبياتاً قد يفهم منها تمرده على الدين ، فيكتفون بها غير ناظرين إلى بقية أشعاره . وقد تكون مما وضعه خصومه على لسانه ، كما أشار إلى ذلك ، فى قوة ، مواطنه ابن العديم فى رسالة خصَّها به منشورة فى كتاب « تعريف القدماء بأبى العلاء » . ولذلك كان من الواجب على الباحث قبل اتهامه أبا العلاء بالزندقة والمروق من الدين أن يستقرئ أشعاره استقراء دقيقاً ، حتى لا يتورط فى الخطأ وبخاصة أن المسألة تمس دين الرجل وعقيدته . ولا نرتاب فى أنه لو تريث هؤلاء الباحثون بعض التريث وأعادوا النظر فى أشعار أبى العلاء لعدَّلوا فى تهمتهم أو على الأقل لخفَّفوا من حدَّتها ولم يصوغوها صياغة الجزم واليقين . من ذلك أنهم رأوه يتحدث أحياناً عن قدم المادة والزمان والأفلاك والنجوم . فظنوا أنه يريد القدم الأزلى ، وكأنه لا يؤمن بأن الله وحده القديم الخالد ، وغاب عنهم أنه إنما يريد القدم المناقض للحداثة لا للحدوث ، وفى ذلك يقول قولا صريحاً :

وليس اعتقادى خلودَ النجــومِ ولا مذهبى قــدمَ العــالمِ

وواضح أنه يصرح بأنه لا يؤمن بقدم العالم وكل ما فيه من زمان ومكان ، كما لا يؤمن بقدم النجوم والأفلاك وخلودها ، وبذلك يسقط عنه كل ما اتهمه به هؤلاء الباحثون فى هذا الجانب الاعتقادى الخطير . ومن ذلك ذهاب بعض الباحثين إلى أنه كان يهاجم الديانات ، وكثير من أشعاره التى يستشهدون بها يمكن أن تُفْهَم

على أنه يريد أصحاب الديانات لا الديانات ذاتها ، يريد من زاغوا من المتدينين عن المحجة وقصد السبيل . وقد يقتطعون بيتاً أو بيتين عما وراءهما ، مما قد يصحح لهم حكماً خاطئاً على أبي العلاء ويوضح ذلك من بعض الوجوه أن نراهم يتمثلون له في الهجوم على الديانات بقوله :

أمورٌ تستخفّ بها حلومٌ وما يَدْرِى الفَتَى لمن الثُّبورُ
كتابُ محمد وكتاب مُوسَى وإنجيلُ ابنِ مريم والزّبور

وكأنهم يظنون أن البيت الثانى تفسير للأمور التى تستخف بها العقول فى البيت الأول ، وهو فى حقيقته جزء معلّق ببقية تالية ، أو هو مبتدأ خبره فى البيت التالى له الذى يجرى على هذا النمط :

نَهَتْ أمَمًا فما قُبِلَتْ وبارتْ نصيحتها فكلّ القوم بورُ

والبيتان الثانى والثالث همـا موضع استخفاف العقول ؛ أو بعبارة أدق انصراف الناس عن نصائح هذه الكتب السماوية وما تحمل من إرشاد مما يعرضهم لهلاك ودمار هو موضع الاستخفاف ، فقد ردوا رسالات الرسل وأوامرها ونواهيها ، وسجّل عليهم أبو العلاء بذلك البوار والهلاك . وليس فى هذا هجوم على الديانات ولا على الرسالات والنبوات وإنما هو هجوم على الجاحدين المعاندين للرسل من أهل الضلال . ويرى بعض الباحثين أنه كان يتقاعس عن أداء الفروض الدينية ، بل كان ينكرها ، ولو أنهم راجعوا أشعاره لقرءوا عنده مثل قوله :

ولا تَتْرُكَنْ وَرَعًا فى الحياة وأدِّ إلى ربِّك المُفْتَرَضْ

وقد ردّد مراراً أن أعجز أهل الأرض من يعجز عن الصوم والزكاة وما فرضه الله من الصلوات الخمس ، وتمنّى أن يحج ويخلع ثياب الحِلّ ويلبس ثياب الإحرام ويزور منى وغيرها من مناسك الحج ومشاعره . وقالوا — فيما قالوا — إنه كان ينكر البعث والحساب ، واللزوميات تفيض بإيمانه بما يدوّن الملكان من حسنات وأن منكراً ونكيراً سيحاسبانه فى القبر ويسألانه عما قدمت يداه وأنه معروض على ربه فإما إلى الشقاء وإما إلى النعيم ، يقول :

وعن يمينى وعن شمالى يصحبنى حافظٌ قعيدُ

ويقول مخاطبًا الليالى :

خَلِّصيني من ضَنْك ما أنا فيه　　واطْرَحيني لمنكرٍ ونكيرِ

ويقول :

وهى الحياة فعفَّةٌ أو فتنةٌ　　ثم الممات فجنَّةٌ أو نارُ

ومعنى ذلك كله أن من أكبر الخطأ على دارس لأبى العلاء وعقيدته ألاَّ يستقرئ أشعاره جميعًا، وأن يكتفى بأبيات ربما كانت من وضع خصومه، وأن يأخذ أبياتًا ويترك أخرى تصححها وترفع عنه تهمة الإلحاد والزندقة .

والاستقراء يرافقه دائماً الاستنباط ، بل هو إنما يتَّخذ من أجله ومن أجل ما يسجِّل من الصفات والخصائص ، فالباحث الأدبى يستقرئ الجزئيات ويحصيها ثم يفحصها ليدوِّن ما يستنبطه من خصائصها وصفاتها الكلية مستعينًا على ذلك ببيان الأسباب والدوافع والغايات والنوازع . ولا نبالغ إذا قلنا إنه ينبغى أن ينتقل الباحث دائمًا من استنباط إلى استنباط ، فهو لا يسوِّد صفحات يملؤها بنصوص ، وإنما يسجل ملاحظات واستنباطات متعاقبة ، ولنقف مثلا عند الشعر الجاهلى ، فليس فى هذا الشعر مادة خيالية عميقة ، لأن الشاعر لم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء ، بل كان يبقى على صورها الحقيقية دون أن يعدِّل فيها تعديلا يمسُّ جواهرها ، والمعانى محدَّدة كأنها أشياء صلبة محسوسة ، وهى مادية لا تحلَّل ، لأنهم كانوا لا يزالون فى دور عقلى أولىّ أو فطرى . وتشيع فى المعانى الحركة ، لأن حياتهم كانت راحلة دائمًا وراء الغيث ومساقط العشب ، ويشيع فيها أيضاً الإيجاز والتنقل السريع بين الخواطر . وكل بيت وحدة معنوية مستقلة بنفسها كبيوتهم أو خيامهم فى الصحراء . والمعانى مفككة فالشاعر لا يعرف المنطق وسلمه التدريجى ، وتشتمل القصيدة على موضوعات مختلفة قد لا يتضح الربط بينها ، وكأنما القصيدة صورة للفلاة الواسعة التى يعيشون فيها فهى مثلها تضم موضوعات وخواطر متباعدة لا تتلاصق فحسبها أنها متجاورة . وبدون ريب تحتاج معانى الشعر الجاهلى إلى دراسة مستقلة تضم أطرافها وتتغلغل فى بيان خصائصها وسماتها المتنوعة . وبالمثل خصائص الجاهليين اللفظية وصياغاتهم الموسيقية وما استخدموه من المحسنات المعنوية واللفظية وبخاصة الجناس ، وكل ذلك أيضًا فى حاجة إلى أن يُبْسَطَ القول فيه ويفرد بدراسة مستقلة .

وكذلك الشأن فى بحث الشعراء ؛ فزهير مثلا شاعر الخير والحق والجمال وينبغى أن توضّح هذه المعانى فى شعره ، والنابغة يشتهر بروعة اعتذاراته لخصوبة ملكاته العقلية ودقة ذوقه الحضارى بسبب معيشته فى الحيرة وفى بلاط الغساسنة مما كان له أصداؤه فى مدائحه وفى رقة معانيه بعامة ، واشتهر عنترة بحب عفيف يفترق عن حب الفتيان المادى من أمثال طرفة ، وكان فارسًا وبطلا مغواراً وكان يعيّر بسواده وأنه ابن أمة حبشية وكل ذلك بعث فى نفسه تساميًا نبيلاً وإحساسًا بالمروءة الكاملة ، فإذا هو يتغنّى بحبه العفيف ، كما يتغنى بخصاله الكريمة .

وبالمثل البحث فى الشعر الإسلامى فلا بد فيه من استنباط التأثيرات المختلفة للإسلام فى شعر المخضرمين وكذلك استنباط خصائص الشعر فى البيئات المختلفة واستخلاص العلل والأسباب التى دفعت فى كل بيئة إلى ظهور ضرب أو ضروب من الشعر اشتهرت بها ، ولا بد من استنباط المؤثرات العامة فى الشعر حينئذ وأصدائها فيه ، ولا بد من رسم شخصيات النابهين فى كل مجال فى المديح والهجاء والنقائض والسياسة واستنباط خصائصهم من أشعارهم ، إما منفردين مثل جرير والفرزدق والأخطل ، وإما مجتمعين مثل شعراء الخوارج . وينبغى بيان الدوافع فى حماستهم وأنهم لم يكونوا يصدرون فيها عن عقيدة الأخذ بالثأر التى كان يعتنقها أجدادهم فى الجاهلية إنما كانوا يصدرون عن عقيدة سياسية دينية جعلتهم يستعذبون الموت ويستصغرون الحياة حتى ليصبح الموت أمنية كل خارجى وحتى نراهم لا يبكون قتلاهم ولا يذرفون الدموع عليهم مدراراً على نحو ما نجد فى المراثى من حولهم ومن قبلهم ، فليس الموت حزنًا وإنما هو فرح ، لما يحقق لهم من الاستشهاد زلفى إلى الله ، ويتعمق هذا المعنى نفوسهم فكل شخص لا بد أن يموت ، بل كل شىء ، حتى ليقول عمران بن حِطّان :

لا يُعْجِزُ الموتَ شَىءٌ دون خالقِهِ ... والموتُ فانٍ إذا ما نالَهُ الأجَلُ

فكلّ مَنْ عليها فانٍ ، حتى الموت نفسه لا بد أن يموت ويَفْنَى . وعلى نحو ما تتعاقب الاستنباطات فى وصف أشعار فرقة من الفرق تتوالى أيضًا فى وصف شخصيات الشعراء النابهين ، فشاعر مثل جرير تستنبط عنده رقة الغزل ويعلّل لها بعمق إسلامه الذى أرقّ نفسه وأحدث فيها من الطهر والتسامى ما جعلها تصفو

وتلين . وكذلك بعمق حزنه لنشأته فى أسرة بائسة فقيرة ، ومن شأن الحزن أن يجلو النفس ويصفّيها . فالتقى هذان النبعان الغزيران فى نفسه وأعدّاها لأن ترقّ فى الغزل وكل ما يتصل به من استعطاف وشكوى وتضرع وتوسل . ويُدْرَسُ عمر ابن أبى ربيعة ويلاحَظُ فى غزله انعكاس عاطفة الحب عنده ، فإذا هو فى غزله يتحول من عالم العاشقين المألوف فى العربية إلى عالم غير مألوف هو عالم المعشوقين حيث نراه يحدثنا عن تصدّى النساء له فى حين يدلّ عليهن ويتمنّع وقلوبهن تذوب كمداً وحسرة . وهو يتأبّى ويبالغ فى الدلال طالباً إليهن ألا يَبُحْنَ باسمه . وشاعر وصّاف للطبيعة مثل ذى الرمة تُدْرَسُ أشعاره المصوّرة لها وتُستقصَى أبياته ليتضح كيف كان يحسّ الكون كله إحساساً لامكان له ولا زمان : إحساساً عميقاً تتقارب فيه صور الأشياء ، بل تتحد حتّى لينمحى الزمن كما تنمحى المسافة والمكان . وكل ذلك عند هؤلاء الشعراء ونظرائهم فى العصر الإسلامى ينبغى أن يتعقبه الباحث آملا فى أن يكتشف كثيراً من الخصائص والحقائق التى لم يَجْلُها الباحثون من قبله .

وعلى هذه الشاكلة يمضى البحث الأدبى ، فهو استقراء واستقصاء للنصوص وإحاطة بها من جميع أطرافها ، وهو استنباط واشتقاق من النصوص للخصائص والصفات ، مع بيان العلل الباطنة المستكنة ، ولا بد مع كل استنباط من نصوص يستخرج منها ، أما إذا لم يقترن الاستنباط بنصوص فإنه لا يكون حينئذ استنباطاً ، بل يكون فرضاً ، ولا يؤدى البحوث الأدبية شىء كما تؤذيها الفروض التى لا تستمد من نصوص ولا تدعمها نصوص . وينبغى أن يستقر فى الأذهان أن البحوث الأدبية لا تتعامل مع فروض وإنما تتعامل مع نصوص تُشْتَقّ منها الظواهر والخصائص . والفرض إن لم تسعفنا الشواهد والنصوص بصحته فَقَد قيمته فقداناً تامّاً ، ومن أجل ذلك كان ينبغى الاحتياط فى استخدامه ، ومن المؤكد أن مهمة الباحث الأدبى ليست إحداث الفروض وإنما دراسة النصوص والأمثلة واستخلاص الخصائص والظواهر الأدبية . على أن من الباحثين من يكون واسع الخبرة قوىّ الإلهام ، فيُدْلى بفرض ، ولا يدعمه بنصوص كافية ، ويأتى باحث من بعده فيؤيده بنصوص كثيرة يدلّ بها على صحة الفرض وصدقه . وممن تكثر الفروض عنده طه حسين لخصب ملكاته

العقلية ، ونكتفى بعرض مثالين :أما أولهما ؛ فما لاحظه عند عبد الحميد الكاتب من كثرة استخدامه للحال النحوية فى صياغاته ، وجعله ذلك يفترض أنه يتأثر فيها الثقافة اليونانية إذ يستخدم الحال فى رأيه على طريقة استخدام اليونان القدماء له ؛ وأصل الفرض صحيح وهو كثرة استخدام عبد الحميد للحال. على أنه يلاحظ أن أستاذه سالماً يفرط فى كتابته أيضاً فى استخدام الحال وكذلك ابنه عبد الله ، والحال موجودة فى العربية وفى القرآن الكريم بكثرة . وأما الفرض الثانى ؛ فهو ما ذهب إليه من تشكك فى نسب المتنبي شاعر العربية ، وذلك فى فواتح كتابه عنه ، إذ مضى يذكر أنه لم يمدح أباه فى ديوانه ولم يفخر به ولم يرثه ولا أظهر الحزن عليه حين مات ، وأنه أعرض أيضاً فى شعره عن ذكر جده ، وتشكك فى أمه أكانت عربية أم أعجمية . ويعود فيقول إنه لا يشك فى أنه كان عربياً ، ولكن لا عروبة الجنس ، وإنما عروبة الجماعة التى عايشها ، ويقول ليكنْ عربياً من قحطان أو من عدنان أو فارسياً أو نبطياً أو ليكن ما شئتَ . وينتهى من كل ذلك إلى أنه مقتنع بأن مولد المتنبي كان شاذاً . وهى فروض من الممكن أن تضاف إلى أى شاعر قبله ، من الممكن أن تضاف إلى البحترى مثلا لأنه لم يتحدث فى شعره عن آبائه . ومن المؤكد أن الذى دفع طه حسين إلى هذا الفرض وما يماثله من كثرة الفروض عنده إنما هو خصب ملكاته وقدرته الرائعة على النفوذ إلى الآراء الجديدة ، فهذا المتنبي شاعر العربية الكبير استطاع أن يحيط نسبه بشك صريح لم يسبقه إليه أحد فى القديم ولا فى الحديث ، على الرغم من أن المتنبي كان كثير الخصوم وكان فيه استعلاء يوغر صدور كثيرين عليه من الشعراء وغير الشعراء ، فلو أنه كان مدخول النسب لغمزه بذلك خصومه ولشنَّعوا به عليه أقبح تشنيع . وأشعاره طافحة بإيمانه بعروبته وبانتسابه لها وصدوره عنها ، حتى ليُعَدّ أكبر شاعر على الإطلاق تجسدت فى قلبه مشاعرها وقد ظل يردّدها حتى أنفاسه الأخيرة .

ولعل شيئاً لا يؤذى البحوث والدراسات الأدبية كما تؤذيها قلة الاستنباطات ، إذ يحس القارئ أنه أمام باحث لا يتعمق ما يبحثه . ونضرب لذلك بعض الأمثلة ، أما المثال الأول فأبو العتاهية ، فإن من يقرأ زهدياته ومواعظه وما يذكر من الثواب

والعقاب يخيَّل إليه أنَّه كان صحيح الإسلام والعقيدة وأنه كان يستمد زهده من مصادر إسلامية غير متنبه إلى شك معاصريه فى زهده واتهامهم له بأنه إنما كان يستمده من المانوية ، حتى إذا رجع إلى ما كتبه الجاحظ عن أصحابها فى كتاب الحيوان من أنهم كانوا يؤمنون بأن أجناس الخير تخالف أجناس الشر وأن فى كل حاسة من حواس الإنسان جنساً قائماً بذاته من النوعين ثم قرأ عند أبى العتاهية النظرية نفسها فى مثل قوله :

الخير والشرُّ هما أزواجُ لذا نتــاجٌ ولذا نتــاجُ

وقف على صحة ما قال القدماء عنه من تشرُّبِ روحه لمبادئ المانوية . والمثال الثانى رسالة التوابع والزوابع لابن شُهَيْد الأندلسى ، وهى رحلة خيالية فى عالم الجنِّ والشياطين حيث يلقى ابن شهيد شياطين الشعراء والكتَّاب وينشدهم من أشعاره ، ويتلو عليهم من منثوره ، ما يبهرهم فيجيزونه شاهدين له ببراعة القول ، واختلف الباحثون فى عصرنا هل تأثر بمعاصره أبى العلاء فى رسالة الغفران أو تأثر به أبو العلاء ؟ وغاب عنهم أن من بين الشياطين الذين لقيهم ابن شهيد فى رحلته شيطان بديع الزمان الهمذانى ، وقد عرض عليه بعض نثره وأجازه ، ومن يرجع إلى مقامات البديع يجد بينها مقامة إبليسية ، يحاور فيها إبليس بعض الشعراء ، مشيراً إلى أن الشياطين هم الذين يلهمونه شعره . فينبغى أن تدور المقارنة بين هذين العملين المتشابهين لا بين رسالة الغفران وتلك الرسالة ، إذ الجامع بينهما مطلق رحلة خيالية فى عالم الغيب . ومثال ثالث هو شعر البوصيرى فإن من يبحثون شعره يقفون طويلا بإزاء مدائحه النبوية ، ولا يتنبَّهون إلى أهم ما فى هذه المدائح وهو حديث البوصيرى عن الحقيقة المحمدية التى تصوِّر النور المحمدى : مبدأ الحياة ومركزها فى العالم وروح كل ما فى الوجود ، وهو نور أزلى — فى رأى البوصيرى وأضرابه — ظل يظهر فى صور الأنبياء من لدن آدم حتى ظهر فى صورة الرسول عليه السلام ، وفى ذلك يقول البوصيرى فى قصيدته المشهورة باسم البُرْدة :

وكيف تدعو إلى الدنيا ضرورةُ مَنْ لولاه لم تخرج الدنيا من العَدَمِ
وكلُّ آيٍ أتى الرُّسْلُ الكرامُ بها فإنما اتصلتْ من نورِه بهمِ

وهى نظرية كان يؤمن بها المتصوفة وآمن بها البوصيرى ، وطبيعى أن خلوَّ بحث يتناوله منها وعدم بيانها فيه دليل بينٌ على ضعف الاستنباط عند صاحبه وأنه فاتته من ورائه استنباطات كثيرة .

٥

دقة التفسير

لعل دقة التفسير أهم صفة ينبغى أن تتوفر فى البحث الأدبى ، وهى صفة ترجع فى حقيقة الأمر إلى ملكة الباحث ومدى قدرته على تبين العلل الكلية للظواهر الأدبية ، إذ ما يزال يدرس العلل والأسباب الفرعية حتى ينتهى فى الظاهرة إلى أسباب وعلل عامة ، تضم حقائق الظاهرة الجزئية وتفسرها تفسيراً دقيقاً . وقد تكون الظاهرة من الغموض بحيث يختلف الباحثون فيها اختلافات كثيرة ، أو قل يختلفون فى تفسيرها وتبين أسبابها على نحو ما يلقانا فى تفسير شيوع لهجة أدبية عامة فى الجاهلية ، وهى فُصْحانا التى ننطقها اليوم ، فقد ذهب نولدكه إلى أنها تكونت من اللهجات فى الحجاز ونجد وإقليم الفرات ، وهذا ليس تفسيراً ، إنما هو تصوير للأقاليم التى سادت فيها . وذهب جويدى إلى أنها لهجة قبيلة بعينها اختارتها من لهجات أهل نجد ، وهو تفسير غامض ، لأنه لم يعيِّن القبيلة المزعومة . وذهب نالّينو إلى أنها لغة قبائل مَعَدّ التى انضوتْ تحت لواء أمراء كِنْدة قبيل منتصف القرن الخامس الميلادى ، تولّدت من إحدى اللهجات النجدية وهو أيضاً تفسير غامض ، لأنه لا يعين اللهجة النجدية التى تكوَّنتْ منها تلك اللغة العامة . وزعم ڤولرز أنها لهجة أعراب نجد واليمامة وأن قريشاً لم تكن تتكلم بها ، وهوليس تفسيراً ، بل رأى خاطئ كل الخطأ ، لأن القرآن نزل بلغة قريش ، وهى تطابق تلك اللغة العامة تمام المطابقة . وحاول بلاشير أن يضع مخطّطاً جغرافياً لتلك اللغة الفُصْحَى فى الجاهلية يمتدّ من جنوبى مكة حتى الخليج العربى ومن ضواحى المدينة حتى شمالى الحيرة ، وذهب إلى أن الفصحى

تُشْتَق من الشعر الجاهلي والقرآن الكريم معاً ، وهذا ليس تفسيراً ، إنما هو بيان للناطقين بها فى الجاهلية وحدودهم الجغرافية ، وأيضاً لنصوصها اللغوية . وواضح أن كل هذه التفسيرات تعتمد على الفرض دون أدلة وبراهين سديدة ، وقد أراد بها هؤلاء المستشرقون أن يناقضوا ما استقرّ بين أسلافنا من أن الفصحى التى كانت سائدة فى الجاهلية هى لغة قريش ! وهم قبل غيرهم يعرفون تمام المعرفة أن شيوع لهجة فى شعب أو أمة دون غيرها من اللهجات لا بد أن تقترن به زعامة سياسية أو روحية أو حضارية تمكِّن لها من هذا الشيوع بحيث تصبح لغة الفكر والشعور للجماعة الكبيرة . ونحن إذا بحثنا عن سبب لتفوق لهجة إحدى القبائل النجدية على ما سواها من اللهجات أعوزنا ذلك كما أعوز المستشرقين ، على أننا لو بحثنا عن ذلك فى قريش لوجدنا أسباباً مختلفة أتاحت لها هذا التفوق ، فقد كان لها فى الجاهلية نفوذ روحى واقتصادى وسياسى على القبائل العربية ، إذ كانت حارسة الكعبة بيت عبادتهم ،وكانت قوافلها التجارية تحمل عروض المحيط الهندى إلى حوض البحر المتوسط وتؤوب محمَّلة بالسِّلع ، وكانت أطراف الجزيرة موزَّعة بين الفرس والروم والحبش ، فلجأ إليها العرب ، وكانوا يدفعون لها إتاوة فى أثناء حجهم إلى الكعبة . وبذلك تعاونت أسباب سياسية واقتصادية ودينية لكى تصبح مكة مهوى أفئدة العرب ولكى يتخذوا لهجتها لغة عامة بينهم يصوغون فيها أدعيتهم الدينية وأفكارهم ومشاعرهم . وإذن فالقول بسيادة اللهجة القرشية لا شك فيه إذ تدعمه أدلة وبراهين قاطعة .

ولعل تفسير الظواهر الشعرية لم يضطرب فى عصر كما اضطرب فى العصر الأموى ؛ فقد مضى الباحثون من عرب ومستشرقين يظنون أن الشعراء فى هذا العصر استمسكوا بالعناصر التقليدية الموروثة عن الشعر الجاهلى ولم يجددوا فى أشعارهم ولم يتطوروا إلا ما كان من ظهور الشعر السياسى وظهور الغزل العذرى أو نموه الواسع فى نجد وبوادى الحجاز . أما بعد ذلك فقد ظل الشعر بصوره التقليدية حتى أرسل الله للعرب الموالى فطوّروا لهم شعرهم وجدّدوا فيه فنوناً من التجديد والتطوير ، وكأن العرب قوم يستعصون بطبيعتهم على التطور مهما اختلفت عليهم المؤثرات الروحية والحضارية والثقافية ، وهو ما يخالف طبائع الأمم والشعوب ، ولذلك لا نكاد نرفع

عن شعر هذا العصر ما غشيه من حُجب هذه الأحكام الخاطئة حتى نرى صور التطور والتجديد تتحول به إلى ما يشبه عالماً فنياً مستقلا لا يتحضر فيه العرب فحسب ، بل ينغمسون فى الترف ، فإذا عمر بن أبى ربيعة يستحدث نمطاً جديداً من الغزل ، يصوّر فيه — كما مرَّ بنا — حب المرأة الحجازية العاشقة ، وإذا الوليد بن يزيد يستحدث فن الخمرية الشعرية قبل أبى نواس ونظرائه من شعراء العصر العباسى . ويستشعر أصحاب المديح المثالية الدينية الروحية فى أشعارهم ، وتتعمق فى نفر فينظمون فى الزهد والتقشف والانصراف عن متاع الحياة الفانى ، على حين يقبس ذو الرّمة من هذه الروحية ما يجعله يحس الكون وعناصره — كما أسلفنا — إحساساً كلياً . وعلى نحو ما تعمل المؤثرات الروحية والحضارية المادية عملا بعيداً فى الشعراء تعمل المؤثرات العقلية ، فإذا شاعر مثل الكميت الزَّيْدى الشيعى لا ينظم فى الشعر الشيعى السياسى كما تعوَّد الباحثون أن يقولوا ذلك عنه ، بل يتحول بشعره إلى أول دفاع فى تاريخ العقيدة الزيدية الشيعية ، فهو لا ينظم قصائد فى مديح هذا الإمام الزيدى أو ذاك ، وإنما ينظم فى الإمامة الزيدية وشروطها ، ويحاور عنها ويجادل على نحو ما كان يجادل ويحاور الحسن البصرى معاصريه فى القدر وغيره من مسائل علم الكلام . ويعتمد الكميت مثله على تنسيق الأدلة والبراهين وكأننا بإزاء مقالة عقيدية لا قصائد شعرية . وكان علماء اللغة يبحثون لتلاميذهم عن الأشعار الزاخرة بالألفاظ الغريبة ، ولم يلبث أن وُجد لهم شاعر يُعْنَى فى أراجيزه بحشد كل ما يمكن من الألفاظ الآبدة الوحشية ، وهو رُؤْبَةُ بن العجَّاج ، وقد تحوَّل بأراجيزه إلى ما يشبه متوناً لغوية لتعليم الناشئة ، فكان بذلك أول من أعدَّ لظهور الشعر التعليمى فى العصر العباسى . وحتى الهجاء يتطور بتأثير عوامل عقلية واجتماعية ، فإذا جرير والفرزدق ينشئان فيه بالبصرة فناً جديداً ، هو فَنّ النقائض ، وهو فن كانت له مقدماته فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام ، ولكنه يتحول عند الشاعرين التميميين إلى مناظرة واسعة يدافع فيها جرير لا عن عشيرته التميمية فحسب ، بل أيضاً عن قيس ضد تميم . ويتصدَّى له الفرزدق ، وكل منهما يستضىء بمناظرات العلماء التى كانا يختلفان إليها فى المساجد والمجالس ، فإذا هما يظلان نحو أربعين

عاماً يديران هذه المناظرة الكبيرة التى لم يكن يُراد بها — كما كان يُراد بالهجاء القديم — إلى إثارة القبائل وإشعال نيران الحروب بينها ، وإنما يُراد بها إلى قطع الفراغ الهائل عند الجماعة العربية النازلة فى البصرة ، فهى تتجمع فى سوق المربد لمشاهدة الشاعرين وللهو والتسلية والتصفير والتصفيق . وكل هذه تغيرات وتطورات واسعة النطاق فى الشعر العربى لعصر بنى أمية ، ووراءها صور مماثلة كثيرة ، كأن يظهر شعر الشكوى من السجون ، وشعر الحنين إلى الوطن القديم فى الصحراء ، وكأن يصور الشعراء فساد الأداة الحاكمة وما كانت تأخذ به الرعية من العَسْف والمظالم . وبذلك كله يمكن أن يُوضَع الشعر فى العصر الأموى وَضْعاً جديداً تجرى فيه بحوث علمية مثمرة . وهناك موضوع طريف فى الشعر الأموى ينتظر من يكتبه ، وهو موضوع الالتزام فى هذا الشعر ، وهو موضوع خصب إذ يدفع صاحبه إلى الكتابة عن النظريات السياسية المتعارضة ، كنظرية القرشية الحجازية ، ونظرية الخوارج ، ونظرية الشيعة ، ثم ما كان هناك من ثوار مختلفين ، ويمضى الباحث فيكتب عن الشعر الملتزم الذى يصوّر هذه الفرق والطوائف ونظرياتها والعدالة التى كانت تؤيدها وتسندها سنداً قوياًّ ، ويتحدث عن أهم الشعراء الملتزمين الذين عاشوا وماتوا فى سبيل الدفاع عن نظرياتهم وآرائهم مثل قطرى بن الفجاءة الخارجى وعبيد الله بن الحرّ والكميت الشيعيين وأعشى همدان الثائر ، ويتحدث عمن التزموا نظرية معينة ثم فقدوا التزامهم مثل ابن قيس الرقيات الزبيرى والطرماح الخارجى وكثير الشيعى ، ولا بأس من الحديث عن الشعراء غير الملتزمين من شعراء الغزل والمديح والهجاء واللهو والمجون ، وبذلك يتكامل الموضوع . وكل من يعنى بدراسة الشعر فى العصر العباسى الأول يلاحظ فيه ظاهرة التزاوج الخصب بين العناصر التقليدية والعناصر التجديدية كما يلاحظ كثرة ما أمدت به بيئة المعتزلة الشعر والشعراء من دقائق المعانى إذ كان أنبه الشعراء حينئذ من تلاميذ تلك البيئة ، وفى مقدمتهم بشار وأبو نواس وأبو تمام ، ونرى عند أولهم مشكلة الجبر والاختيار التى طالما تحاور فيها المعتزلة وغيرهم من الكلاميين ، على حين نرى عند ثانيهم نظريات التولد والجزء الذى لا يتجزأ أو الكمون مما تجادل فيه النظام وغيره من المعتزلة طويلا . وتكثر عند

أبى تمام المصطلحات الاعتزالية ، وقد نفذ من خلال ثقافته الكلامية إلى قانون نوافر الأضداد الذى أشرنا إليه والذى أكثر من استيحائه فى خواطره ومعانيه . وكل ذلك يدل على أن الفكر فى العصر العباسى مدين للمعتزلة بما استحدث من ذخائر المعانى وكنوزها لا فى مجال الاعتزال وعلم الكلام فحسب، بل أيضًا فى مجال الشعر والشعراء . ومن يدرس الشعوبية فى العصر يلاحظ أنه لا توجد شعوبية بدون زندقة ، فهى الحطب الجزل الممدّ لنار الشعوبية والتعصب الحاقد على العرب وبذلك يخرج الخُرَيْمِىّ وأمثاله ممن طالبوا بالتسوية بين العرب والموالى ، لأنها روح الإسلام وأساس دعوته فلا يُنْعَتُ من يدعو إليها بالشعوبية . ومما يعظم فيه الخطأ عن هذا العصر ما أشاعه المستشرقون — وتابعهم كثيرون — من أن أصحاب الزهد والتصوف من المسلمين حينئذ كانوا سلبيين لا يؤدون الواجبات الوطنية ظانين أنهم كانوا مثل رهبان المسيحيين عندهم ، وهو تفسير خاطئ ، لأن زهاد المسلمين لم يفصلوا أنفسهم عن الحياة ولا عاشوا على فتات الموائد ، بل كانوا دائمًا يتّجرون ويحترفون حرفًا كثيرة ، وكانوا دائمًا يلبوّن نداء الوطن ويتقدمون صفوف الجهاد وتشهد لذلك أشعار أرسل بها عبد الله بن المبارك إلى أحد النسّاك بمكة وضع فيها جهاده لأعداء الله فوق نسكه درجات حتى ليسمى عبادته ضربًا من اللعب . وقد ظل الزهاد وأصحاب التصوف يشاركون فى مسئوليات الجهاد طوال العصور الإسلامية ، حتى كانت زواياهم تسمى بالأربطة جمع رباط ، وهو ثغر الحرب إشارة إلى أنها كانت مراكز تجمع لمحاربة الأعداء .

وعلى هذا النحو تحتاج العصور الأدبية عندنا إلى دراسات جديدة لجميع جوانبها ، وهى دراسات من شأنها حين يأخذ أصحابها أنفسهم بشىء من التعمق أن تحدث تفسيرات دقيقة للحركات الأدبية والحياة العربية ، ولعل عصوراً لم تُظْلَم كما ظُلمت العصور المتأخرة وبخاصة عصرى الأيوبيين والمماليك ؛ فقد قيل مراراً وتكراراً إن الشعراء جمدوا حينئذ وجمد معهم الشعر وجَفّت ينابيعه وإنهم عاشوا على اجترار الماضى ومحاكاته محاكاة تقصر عن الأصول قصوراً شديداً . وكل ذلك ظلم لشعراء العصرين الأيوبى والمملوكى ، وهو ظلم جرّه التفسير الخاطئ

لمحافظة الشعراء حينئذ ، فقد ظن الباحثون أنها أثر الجمود وركود الفكر وخموده . ولكن كيف يكون هذا الجمود والركود فى عصر رُدَّت إلينا فيه قُوانا الحربية الضارية وسَحَقْنا الصليبيين والمغول سحقاً ذريعاً ؟ الحق أنه لم يكن هناك ركود ولا خمود ولا تعطل ذهنى ، إنما كان هناك محافظة قوية بدافع الاحتفاظ بالشخصية العربية أمام أعدائها المغيرين من حملة الصليب والتتار خشية أن تضعف أو تضمحلّ أو يصيبها أى وهن من شأنه أن يؤثر على قُوانا العاتية .

وكما نحتاج إلى دقة التفسير للظواهر الأدبية فى العصور المختلفة كذلك نحتاج إليها فى تفسير المذاهب الفنية . فمذهب مثل مذهب التصنع أو التكلف الشديد الذى ساد فى الشعر العربى منذ القرن الرابع للهجرة يحتاج إلى ما يسنده من تكلف وتصنع مماثل فى الحياة العربية والحضارة الإسلامية ، ومما يشهد لذلك أن كان هناك وزير هو المهلبى البغدادى يتناول اللون الواحد من الطعام بملاعق متعددة ، وبذلك سجَّل أن الوسائل الطبيعية لم تعد كافية لأداء وظيفتها إذ لا بد أن تتعدد وتتعقد ويدخلها التصنع والتحذلق على صور مختلفة ، وقد سرت هذه الروح فى الحياة الأدبية . فإذا كاتب بارع مثل بديع الزمان الهمذانى يرى فى هذا الجو المثقل بالتكلف أن يدل على مهارته الأدبية بكتابة رسالة تُقْرَأ من آخرها إلى أولها بالضبط كما تُقْرَأ من أولها إلى آخرها ، أو أول سطورها كلها ميم وآخرها جيم ، أو خالية من الألف واللام أو من الحروف المهملة . وينظم كثير من الشعراء قصائد من الحروف المعجمة أو من أختها المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان . ومضى غير شاعر يعقِّد فى الجناس وغيره من ألوان البديع الموروثة . والتمست طائفة بعض التراكيب والصيغ الغريبة من النحو واللغة والتشيع والتصوف والفلسفة . وأوفى أبو العلاء فى لزومياته على الغاية من هذا التصنع ، فإذا هو يؤلف هذا الديوان الضخم على حروف المعجم ملتزماً فى كل حرف أن يأتى ساكناً وعلى الحركات الثلاث . وكان الشعراء قبله يلتزمون رَوِيّاً أو حرفاً واحداً يختمون به أبيات قصائدهم ومقطوعاتهم ؛ فاشترط على نفسه أن تُختَتَم قصائده ومقطوعاته فيه بِرَوِيَّيْن أو حرفين . وكأنه أحسّ بأن النظم فى هذا الديوان لا يزال سهلا . فالتزم الإكثار من اللفظ الغريب ، والتزم الجناس واختار له الألفاظ

الغريبة ، واشترط كثيراً أن يكون بين أول كلمة فى البيت وآخر كلمة . كل ذلك ليضيق الأبواب والممرات التى يسلكها إلى صناعة اللزوميات . ولم يكتف بهذه اللوازم الدائمة التى تدور فى اللزوميات ، فقد أضاف إليها لوازم عارضة من حين إلى حين اجتلبها من اصطلاحات الفنون والعلوم العربية والدينية ، فإذا اللزوميات تموج بمصطلحات النحو والعروض والشريعة ، واندفع وراءه كثير من الشعراء فى عصره وبعد عصره يسلكون إلى شعرهم هذه الدروب الضيقة التى جعلت شعرهم تصنعاً خالصاً ، حتى ليشبه فى بعض منظوماته تمارين هندسية معقدة .

وإذا كانت المذاهب الفنية والعصور الأدبية تحتاج إلى دقة فى التفسير فكذلك البحوث فى تاريخ البلاغة والنحو ومدارسه التى تكوّنت فيه على مر الزمن ، ومن يرجع إلى تاريخ البلاغة يلاحظ نص القدماء على أن المتكلمين هم الذين وضعوا فى القرنين الثانى والثالث للهجرة أصول البلاغة العربية ،وقد يرجع ذلك إلى ما كانوا يأخذون أنفسهم به من تلقين الشباب فى البصرة كيف يفحمون خصومهم وكيف يصوغون كلامهم صياغة تخلب ألباب سامعيهم ، مما جعلهم يعالجون الموضوعين الأساسيين للبلاغة وهما : ماذا نقول وكيف نقول ، على نحو ما يصور ذلك كتاب البيان والتبيين للجاحظ ،وما نثره فيه من ملاحظاته البلاغية وملاحظات غيره من المتكلمين أمثال بشر بن المعتمر والعتّابى . وما يلبث أن يظهر فى القرن الثالث الهجرى كتاب ابن المعتز : « البديع » وفيه يكتشف لأول مرة فنونه مجموعة ، وهو يصور ذوقاً محافظاً معلناً فى غير مواربة تعصبه للعرب وأن المحدثين لم ينشئوا فنون البديع إنشاء من لدن أنفسهم ، فكل ما لهم فيه إنما هو الإكثار من استخدام هذه الفنون التى سبقهم إليها العرب سبقاً لا شك فيه . ويبدو أن هذه النزعة عند ابن المعتز كانت رداً على نزعة تحاول أن تتخذ من فلسفة اليونان وبلاغتهم معايير للبلاغة العربية ، مما جعل البحترى يرد عليها ، فى أشعار له معروفة ، بأن الشعر لا يحتاج فى قيمه البلاغية إلى منطق ولا إلى فلسفة ، ورد عليها معه ابن المعتز . وهى نزعة كانت تشيع فى بيئة المتفلسفة ومن قرءوا الترجمات اليونانية بينما كانت تشيع النزعة المحافظة التى مثلها ابن المعتز فى بيئة اللغويين . وكانت تتوسط بينهما نزعة معتدلة فى بيئة المتكلمين التى كانت تستمع إلى ملاحظات اليونان وغيرهم فى البلاغة ،

ولكن مع إخضاعها للفكر العربى والنفوذ منها ومن ملاحظات العرب أنفسهم فى البيان إلى وضع قواعده التى تتفق والذوق العربى الأصيل . وقد شاع أن نظرية النظم دفعت عبد القاهر الجرجانى إلى اكتشاف علم المعانى ، وقد نعجب أن نعرف أن القاضى عبد الجبار المعتزلى المتوفى قبله بنحو ستة وخمسين عاماً هو الذى هداه إليها إذرد فصاحة الكلام وبلاغته إلى أدائه وصياغته التركيبية وما يشيع فيهامن روابط نحوية ، ذاهباً إلى أن جمال النغم والمعنى والصور البيانية تدخل فى البلاغة والفصاحة ولكنها ليست ركناً أساسياً من أركانهما ، فأركانهما الأساسية إنما هى الأداء وخواص التراكيب والنسب النحوية التى ينبغى أن تقاس قياساً دقيقاً . وبذلك وضع فى يد عبد القاهر مفاتيح النغم الذى لحنه فى كتابه « دلائل الإعجاز » مكتشفاً فى تضاعيفه نظريته فى المعانى . ودائماً يحسن فى بحث تاريخ البلاغة العربية أن نربط بين المباحث البلاغية والحركات الأدبية ، فمثلا يحتدم منذ القرن الرابع الهجرى بحث السرقات الشعرية وقد يفسر ذلك بأن ضرباً من الجمود أخذ يسرى فى الشعر العربى ، فإن الشعراء لم يحاولوا التفكير فى موضوعات جديدة ، بل ظلوا يبدئون ويعيدون فى الموضوعات المطروقة ، وبالتالى ظلوا يكررون ما سبقهم إليه أسلافهم من المعانى والصور البيانية والبديعية ، شاعرين أن أسلافهم لم يكادوا يتركون لهم شيئاً يمكنهم أن يبتكروه أو يضيفوه ، فأكبوا على ما خلفوه ينقلونه ، وكل منهم يحاول حسب مهارته أن يخفى ماجلبه ، حتى يظن سامعه أنه يأتى بجديد ، وهو لم يأت بجديد ، إنما دار وتكلف وأتعب نفسه فى غير طائل . وقد وقف لهم البلاغيون والنقاد يردون أشعارهم إلى أصولها الموروثة موضحين ما نقلوه من المعانى والخواطر وصور البيان والبديع . وعلى هذا النحو يحسن أن يفسر التطور التاريخى للبلاغة العربية بالتطور الأدبى ، إذ ما زالت البلاغة والأدب يرتبطان ارتباطاً وثيقاً حتى انتهيا إلى الجمود والجفاف الشديد .

ولا ريب فى أننا نحتاج حاجة شديدة إلى دقة التفسير فى تاريخ النحو . وأول ما يصادفنا من ذلك ما تردد طويلا من أن أبا الأسود الدؤلى المتوفى سنة ٦٧ للهجرة هو الواضع الأول للنحو العربى ، وهو غلط مرجعه إلى أن أبا الأسود وضع أول نقط يحرر حركات أواخر الكلمات فى القرآن الكريم ، فظن بعض القدماء أنه

أول مَنْ وضع العربية ، واختلط الأمر على الرواة ، فظنوا أنه وضع الأبواب الأولى فى النحو، وهو ظن خاطئ. ومن ذلك الظن بأن سيبويه هو المؤسس لمدرسة البصرة النحوية، وهو أيضًا ظن خاطئ؛ فمؤسسها أستاذه الخليل بن أحمد الذى أقام صَرْحَ النحو العربى بكل ما يجرى فيه من نظرية العوامل والمعمولات وكل ما يسندها من السماع والتعليل والقياس كما يشهد بذلك كتاب سيبويه نفسه . وكان المستشرق الألمانى (ڤايل) ينكر المدرسة الكوفية والبغدادية جميعاً ، فليس فى النحو سوى المدرسة البصرية ونحوها البصرى ، وهو رأى خاطئ أشد الخطأ إذ كانت هناك مدرسة كوفية أهم أئمتها الفَرَّاء ، وكان لهذه المدرسة شخصيتها المتميزة من حيث الاتساع فى الرواية ، ومن حيث القياس وبسط أطنابه وقَبْضها ، ومن حيث النفوذ إلى وضع مصطلحات نحوية جديدة ، ومن حيث الاختلاف فى العوامل والمعمولات ، ومن حيث التوسع — وبخاصة عند الفَرَّاء — فى إنكار بعض القراءات . وإذن فالمدرسة الكوفية حقيقة واقعة ، بل هى حقيقة ضخمة لامراء فيها ، أما المدرسة البغدادية فقد تبع (ڤايل) فى رأيه كثير من الباحثين ذاهبين إلى أن من يوضعون فيها إما بصريون وإما كوفيون ، وقالوا إن أهم عَلَمين يمكن أن يُسْلكا فيها هما أبو على الفارسى وتلميذه ابن جنى ، وهما حين يذكران البصريين فى تصانيفهما يكتفيان بكلمة أصحابنا ، وكثيراً ما يطلقان اسم البغداديين على بعض الكوفيين . ومعروف أن المدرسة البغدادية التزمت منهجًا انتخابيًّا ثابتًا يقوم على انتخاب الآراء من المدرستين البصرية والكوفية والنفوذ إلى آراء اجتهادية جديدة ، وأنه غاب عليها فى أول الأمر النزوع إلى المدرسة الكوفية عند ابن كيسان وابن شقير وابن الخياط ، ثم أخذ يغلب عليها النزوع إلى المدرسة البصرية عند الزجاجى وأبى على الفارسى وابن جنى ، وبذلك يتضح السبب فى إطلاق الفارسى وابن جنى اسم البغداديين على بعض الكوفيين ، فهما لا يريدان أصحاب المدرسة الكوفية جميعًا ، وإنما يريدان البغداديين ذوى النزعة الكوفية من أمثال ابن كيسان ، كما يتضح السبب فى إطلاقهما على أنفسهما أنهما بصريان ، إذ لا يريدان أنهما بصريان حقًّا ، إنما يريدان بذلك التعبير عن نزعتهما البصرية ، أما بعد ذلك فهما بغداديان ، ينتخبان آراءهما تارة من المدرسة البصرية وتارة من المدرسة الكوفية ، وتارة ثالثة ينفذان إلى آراء جديدة يبتكرانها ابتكاراً .

وهذا التفسير للمدرستين البغدادية والكوفية يُظهر بوضوح خطأ بعض المعاصرين فى عَدِّه الفراء أستاذ المدرسة البغدادية ، وهو خطأ جسيم ، لأنه يفضى إلى بطلان المدرسة الكوفية ، لسبب طبيعى ، وهو أنه اغتصب منها أستاذها الحقيقى ، فتقوض ركنها الأساسى ، بل تقوض بنيانها من قواعده ، وأيضًا فإنه يُفْضى إلى بطلان المدرسة البغدادية ، لأنه لا يتضح لها حينئذ منهج دقيق ذو قواعد بَيِّنة .

وكما تلزم دقة التفسير فى المباحث التاريخية للنحو والبلاغة والأدب ومذاهبه الفنية تلزم أيضًا فى بحوث الشعراء وخاصة إذا صدروا فى أشعارهم عن عقائد شيعية أو أفكار فلسفية أو اعتزالية ، فلا بد أن تُفْهَم هذه الأفكار والعقائد فهمًا دقيقًا ، حتى لا يخبط الباحث خبط عَشْواء . ويوضح ذلك من بعض الوجوه ابن هانئ الأندلسى ، فإنه أذاع فى مدائحه للمعز لدين الله الخليفة الفاطمى ما كان يعتنقه الإسماعيليون من عقائد غالية فى أئمة تلك الخلافة الشيعية ، إذ كانوا يؤمنون بأن أولئك الأئمة يتوالون فى أدوار ، وكل دور يتألف من سبعة منهم ، والسابع مثل المعز هو الإمام الناطق عن القوى الخارقة . وتنسخ شريعته ما قبلها من الشرائع . وهو العقل الفعَّال ، أما من سبقوه فى دوره من الأئمة الستة فنفوس كلية ، ويقابل العقل الفعال الله جَلَّ جلاله ، وكأنه مثله فى عالم الطبيعة ، ومن أجل ذلك يسبغون عليه ألقابه وأسماءه ، مما جعل ابن هانئ يقول فى مديح المعز بيته المشهور :

ما شئتَ لا ما شاءتِ الأقدارُ فاحكُمْ فأنت الواحدُ القهَّارُ

وهو بيت لا يُفْهم عند ابن هانئ بل لا يفهم كثير من أشعاره إلا إذا فُهمت العقيدة الإسماعيلية ، وما كانت تؤمن به من أن قدرة الله تنتقل إلى الإمام الناطق وعنه تصدر جميع المخلوقات ، ويقولون إنه لو لم يُعْرَف بالصفات لما وصل الناس إلى معرفته إذ هو سرمدىّ الحياة إلهى الذات ، إلى غير ذلك من أسس العقيدة الإسماعيلية المعقدة التى أعدَّت — فى بعض الأنحاء — لتقديس الحاكم بأمر الله . ولا بد من تبيّن هذه الأسس جميعاً ، حتى يفسَّر شعر ابن هانئ — على أضوائها — تفسيراً دقيقًا ، أما مَنْ يقرؤه قراءة عادية عابرة ظانًّا أن مثل البيت السابق فى أشعاره إنما هو ضرب من المبالغة المفرطة فإنه يضل الطريق إلى تفسير أشعاره .

ومما يوضح الحاجة الشديدة إلى تعقب الأفكار الاعتزالية فى دراسة بعض

الشعراء، ما تردد على ألسنة كثيرين من الباحثين من أن أبا العلاء لم يكن يؤمن إلا بربه ، ولم يكن يؤمن بشيء بعده إلا بالعقل وحده، فما رآه حقًّا فهو حق ، وما رآه باطلا فهو باطل . والغريب أن من قالوا هذا القول لم يحاولوا أن يصلوه فيه بالمعتزلة ، ولو وصلوه بهم لا تضح الموقف اتضاحـًا تامـًّا ، فقد كان المعتزلة منذ بشر بن المعتمر فى أوائل القرن الثالث الهجرى يقدسون العقل ويكبرونه إكباراً عظيمـًا ، وله فى ذلك أشعار مشهورة رواها الجاحظ فى كتابه الحيوان . وما زالوا يجلّونه ويقدسونه حتى ذهب أبو على الجُبَّائى المعتزلى فى القرن الثالث الهجرى وابنه أبو هاشم — على نحو ما يصور ذلك الشهرستانى — إلى إثبات شريعة عقلية بجانب الشريعة النبوية ، وردّا إلى الأخيرة الأحكام والطاعات التى لا يهتدى إليها فكر ، وعارضهما الأشعرى فى ذلك خارجـًا على أستاذه أبى على مكونـًا مذهبه المشهور ، ونظن ظنـًّا أن خلافه له فى هذه الشريعة التى أثبتها للعقل بجانب الشريعة النبوية هو الذى جعل أبا العلاء يهاجمه هجوماً عنيفاً فى رسالة الغفران، مصوراً له بأنه«راع حُطَـمة ،يخبط فى الدَّهْماء المظلمة » . ويتصل بذلك أن من زعموا لأبى العلاء إيمانه بالعقل دون سابقيه ولاحقيه ودون نظر إلى من استمد منهم هذا الإيمان من جِلـَّة المعتزلة زعموا أيضـًا أنه كان يقدّم العقل على الشرع ، بل لعله كان ينكر الشرع إنكاراً لمثل قوله :

وقد كذب الذى يغدو بعقلٍ لتصحيح الشروع إذا مَرِضْنَهْ

والشروع هى الشرائع ، وكأنما لفتهم فى البيت تسجيله على الشرائع المرض، وهو لا يريد ظاهر القول وأن الشرائع مريضة ، ولا تستطيع العقول أن تبرئها أو تشفيها من مرضها ، وإنما يريد أن أسبابها قد تخفى أو قل عللها ، فلا يقف العقل على حقائقها فيظن أنها فاسدة ، أو كما يقول أبو العلاء مريضة ، والعقل هو المريض الفاسد . ومن الممكن أن يكون البيت إشارة إلى مذهب الجُبَّائِيـَّيْنِ آنف الذكر وأن هناك شريعة عقلية وشريعة نبوية تقابلها لا تخضع للعقل وتعليلاته ، ومعروف أن أهل السنة أنفسهم يذهبون إلى أن فى الشريعة أشياء نؤمن بها تعبداً ، وينبغى ألاّ نحاول فهمها عن طريق العقل رضـًا وتسليمـًا وانقياداً . وإذن فليس فى البيت إنكار للشرع ولا ما يشبه الإنكار ، وإنما كل ما فيه أن عقل الإنسان يتسع قياسه وتعليله فى الأمور المختلفة ، حتى إذا

انتهى إلى الشرائع وجب أن يقف عند حدّه ، وخاصة فى الأمور الغامضة أو المشكلة ، وما يلبث أن يصرح بذلك إذ يقول عقب البيت السالف :

غدَتْ حُجَجُ الكلام حبَا غديرٍ وشيكاً ينعقدْنَ وينتقضنهْ
وللأشياء عِلاَّتٌ ولولا خطُوبٌ للجسوم لما رُفِضْنَهْ
وغارتْ لانصرام حيًا مياهٌ وكنٌّ على ترادفه يفضْنَهْ

والحبا : الفقاعات جمع حباة ، وهو يقول إن حجج العقول لا تكاد تثبت لها حقيقة ، فهى كفقاعات المياه حين تسقط فى غدير يكوّنها ، لا تلبث أن تتلاشى بمجرد انعقادها ، ويقول إن للأشياء عللاً وأسباباً ، توجد بوجودها وتنعدم بانعدامها ، كما أن المياه تفيض إذا هطل الحيا أو المطر ، حتى إذا توقف غارت المياه دون مآب . وكأنه يريد أن يقول بعد أن وهّن حجج العقول إنلكل ما فى الشريعة علة وإن غابت عن الفطن والبصائر النافذة . ومرّ بنا أن أبا العلاء كان يهاجم الديانات وهو يريد أصحابها الذين زاغوا عن هداها ، ولم نذكر تفسيراً لهذا الهجوم ، وفى رأينا أن الذى دفعه فى أكثر الأمر إليه إنما هو المذهب الإسماعيلى الغالى الذى أشرنا إليه فى حديثنا عن ابن هانئ والذى كانت تُشيعه الدولة الفاطمية فى مصر وما تبعها من ديار الشام ، وكان دعاتها لا يزالون يتمثلون الخليفة عقلا فعّالا يدبر شئون الكون ، وكأن أبا العلاء إنما كان يصرخ بأشعاره فى وجوه علماء الدين الذين كانوا يدعون للمذهب الإسماعيلى فى عصره ولا يأخذون على يده ويد دعاته ، ومَنْ لا يلتفت إلى ذلك يخفى عليه التفسير الصحيح لهتافه بعلماء الدين وحملاته العنيفة عليهم فى قسوة شديدة .

ولنترك شعراءنا القدماء إلى شعرائنا المحدثين ، فسنجد عندهم كثيراً من الجوانب التى يعوزها التفسير الدقيق ، ونضرب لذلك مثلين هما : شوقى والبارودى ، أما شوقى فقد كثر عباس محمود العقاد وغيره من النقاد من الحملة عليه حملة نكراء لأنه لا يعبر فى أشعاره عن ذاته وأهوائه وميوله وخواطره النفسية ، وكأنهم لم يقيموا وزناً لتغنيه الرائع بمشاعر قومه فى وطنه والأوطان العربية ، سواء المشاعر الوطنية أم القومية أم الدينية ، وكذلك لم يقيموا وزناً لتغنيه بأمجادنا الغابرة وكفاحنا ضد الاستعمار ، وهو غناء

يضمه كل عربى إلى صدره لأنه يعبّر عن روحه وقلبه ، ومع ذلك ظلت الحملة العنيفة وتكاثر الغبار الكثيف حتى حال بين الباحثين وبين رؤية حقائقه الأدبية ، وكأنهم لم يتنبهوا إلى أن الشعراء ينقسمون إلى فريقين : ذاتيين وغيريّين ، والأولون يتغنون بعواطفهم ومشاعرهم الفردية ، والثانون يتغنون بعواطف الجماهير ومشاعرها الجماعية ، وينبغى ألاّ نزرى على الثانين فإنهم أكثر ملاءمة لجماهيرهم وشعوبهم من الأولين ، والشاعر لا يقاس بذاتيته وغيريّته وإنما يقاس بفنه وبراعته فيه ، وكان شوقى من البراعة الشعرية بحيث عُدّ — غير منازَع — أكبر شاعر فى عصره . ويحمل طه حسين وغيره على شوقى حملات شعواء لاستخدامه فى أشعاره بعض عناصر قديمة مثل ربرب الرمل أو سرب ظبائه مصوراً به بعض العذارى الفاتنات ، ومثل السيف والرمح يستخدمهما فى وصف الحرب الحديثة . ومعروف عن الشعراء الغربيين استخدامهم فى أشعارهم أشياء يونانية ورومانية كثيرة مما يلفت إلى أن استخدام شوقى فى أشعاره لتلك الأشياء لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رمزاً ، فهو يرمز بربرب الرمل عن العذارى ليكسب الموقف روعة يُضفيها القدم ، وكذلك الشأن فى ذكره السيف والرمح ، فكلها أشياء لا يريدها شوقى لذاتها ، وإنما يريدها لتُضْفى على أشعاره روعة ، وهى لذلك لا تدل أو لا يريدها دالة على معانيها الأصلية الدقيقة ، إذ هى رموز فقدت معانيها القديمة وأصبحت تدل على معان متجددة ، يتصل فيها حاضر الشعر عنده بماضيه ، وكأنهما يتعانقان . وكلنا نعرف أن الإنسان لا يستطيع أن ينفصل عن ماضيه وكذلك الأمم والشعوب ، فلكل شعب تاريخه ، وكذلك الآداب فلكل أدب ماضيه الذى يتشابك معه ، وهو تشابك يعنى الدوام والاستمرار الحى وكان شوقى من نفاذ البصيرة بحيث ظل شعره متشابكاً مع عناصر الشعر الموروثة التى طالما تغنى بها آباؤه وأسلافه .

وكان تشابك شعر البارودى بهذه العناصر أشد إمعاناً من تشابك شعر شوقى ، مما جعل بعض النقاد يذهب إلى أنه كان ينظم بأذنه لا بعينه ، يعنى أنه لم يكن يَصْدُرُ عن نفسه وما يراه تحت بصره فى أشعاره إنما كان يصدر عن محفوظه من الشعر القديم ، وهو اتهام شديد ، ومن الحق أنه كان يشعر بعينه لا بأذنه مع الاعتراف بأنه كان صاحب أذن مرهفة أعدّته ليتمثل تمثلا رائعاً نادراً صياغة

الشعر الموروثة فى صورها الناصعة القديمة قبل أن تستد ير من حولها قيود البديع والكلف الغليظة . وبذلك حرَّر الشعر الحديث من غثاثات العصور المتأخرة مع وصله من جهة بصياغته القديمة الكاملة المحكمة ، ومن جهة ثانية بحياته وحياة أمته ، وهو وصل جعل الشعر عنده يتوهج شرره توهجاً ، بحيث عُدَّ أباً للشعر الحديث ومدارسه مهما تفاوتت اتجاهاتها بين المحافظة والتجديد ، المحافظة فى الصياغة والتجديد فى المضمون ، فقد تخرج فى المدرسة الحربية وانطبعت فى نفسه مشاعر الفارس العربى القديم واشترك فى حروب كريت وفى حروب البلقان ، وصوَّر تجاربه فيها تصويراً رائعاً مع ما فسح فى شعره للحب ووصف الخمر والتغنى بجمال الطبيعة . وشارك مبكراً فى الحركة الوطنية ، وقذف بأشعاره حُمَماً متأججة ، صوَّر فيها مشاعره ومشاعر قومه ثائراً بإسماعيل وتوفيق ثورة عنيفة ، ويُنفَى إلى سرنديب وتظل الثورة تموج بنفسه ، ويتغنى غناء حزيناً مذيباً فيه حنيناً شجياً إلى وطنه وأسرته يُعَدُّ من آياته التى ليس لها سابقة ولا لاحقة فى تاريخ الشعر العربى . وبذلك كله لم يخرجه إمعانه فى استخدام العناصر الشعرية الموروثة من عالم البصر إلى عالم السمع ، إذ كان يستخدمها رموزاً للتعبير عن معانيه ، حتى يمترج الجديد والقديم فى شعره هذا الامتزاج الذى لا يزال يستحوذ على كيان سامعيه ، وكأن متاعه يفصل من قلوبهم ومن كل حياتهم بحاضرها وماضيها ، متاع هنىء يغذِّى العقول والأفئدة .

وعلى هذا النحو لا بد أن يُسْنَدَ البحث الأدبى بتفسير يعمُّه ، وتفسيرات تتداخل فى بنائه العام ، بحيث لا يجرى الكلام على عواهنه ، وإنما توضع له العلل والأسباب التى تجعل منه عملا مترابطاً محكماً شُدَّت أجزاؤه بعضها إلى بعض شَدّاً وثيقاً .

٦

التذوق والتحليل

لا بد للباحث الأدبى من القدرة على التذوق للنصوص الأدبية ، وهى ملكة تنشأ من طول الإكباب على قراءة الشعر وآثار الأدباء فى القديم والحديث ، بحيث تصبح استجابة صاحبها لما يقرأ استجابة صادقة . وهى أول خطوة فى البحث الأدبى ،

فلا بد أن يحسَّ الباحث بالعمل الأدبى ويشعر بأنه أثّر فيه بروعته ، أو قل لا بد أن تتكوَّن عنده حاسة فنية تمكنه من أن يتذوقه تذوقًا سليماً ، وهو تذوق يتأثَّر بشخصيتنا وما يمتزج فيها من المشاعر والأحاسيس والأهواء والعادات ، ومن أجل ذلك يدخل فيه غير قليل من معتقداتنا وأخلاقنا وأفكارنا ، وينبغى أن نجرّده من كل عنصر يفسده حتى يكون تذوقًا سديداً . وحتى تكون استجابتنا للعمل الأدبى استجابة صحيحة ، أو قل حتى يكون تمتعنا به تمتعًا سليمًا .

وحين نَحْكِي هذا التمتع وأصداءه فى نفوسنا نكون قد بدأنا خطواتنا نحو البحث الأدبى ، ولكنها خطوات أولية . فالبحث الأدبى لا يكتفى بوصف أحاسيس الباحث إزاء الآثار الأدبية ، بل يحاول أن يعلل هذه الأحاسيس وأن ينتقل من التذوق إلى العلل والأسباب انتقالا يحلل فى تضاعيفه الأثر الأدبى تحليلا يوضح عناصر جماله وتأثيره فى النفوس . وإذا كان التذوق هو الأساس الذى يقوم عليه البحث الأدبى فإن التحليل هو البناء كله أو قل ينبغى أن يكون البناء كله ، فكل ظاهرة وكل قصيدة وكل عمل أدبى وكل أديب ، كل ذلك ينبغى أن يحلَّل إلى العناصر التى يتكون منها ، أو قل ينبغى أن يُفْصَلَ بعضها عن بعض حتى تُرَى رؤيةً واضحة وحتى تُعْرَفَ معرفة دقيقة ، فمثلا فَنّ زهير فى العصر الجاهلى يُرَدُّ إلى العناية بالتصوير ، والتصوير يحلّل إلى الاعتماد على التفاصيل والزمان والمكان واللون واستخدام العبارات التى تعطى المصوَّرات قوة المنظورات والعناية بالصور الغريبة غير المألوفة . وشاعر مثل أبى تمَّام يحلَّل الفن عنده ، باستخدامه لألوان الجناس والطباق والمشاكلة والتصوير ممتزجة بحيث يَتَّشِحُ اللون بألوان أخرى تطوّقه أو تعانقه أو تقع فى ذروته أو حاشيته ، وكأنما تتبدَّل هيئة اللون بما يمازجه من ألوان أخرى ، ويحلَّل التصوير عنده فإذا منه تدبيج وتجسيم وتشخيص وصور خيالية مبتكرة لا تكاد تُحْصَى ، ويَزْدَوِجُ ذلك كله بالفلسفة والثقافة العميقة ، فينتشر فى أشعاره غموض حالم كغموض الطبيعة فى أوقات السحر مع ما يشيع فيها من الرمز ونوافر الأضداد البهيجة والأقيسة الفنية ، ومع محاولة الكشف عن حقائق الحياة فى أغوارها الخبيئة ، ومع المزاوجة بين العقل والحس والشعر مزاوجة رائعة . وفَنُّ شاعر مثل المتنبى تُحَلَّلُ مصادر روعته بتجسيده لمعانى العروبة وأحاسيسها ولمعانى الفتوة والبطولة وتصويره الرائع

للاعتداد بالنفس والترفع عن الدنايا والإحساس الذى لا يُحَدُّ بالكرامة وما يشيع فى شعره من التشاؤم والتفكير فى حقائق الحياة وتجاربها الكثيرة . وهو فى تضاعيف ذلك يتصنع للغريب من اللغة والأساليب الشاذة ، وللأفكار والصيغ الفلسفية ولبعض عبارات شيعية وصوفية . ولم يمنعه هذا التصنع وما ينطوى فيه من صور تكلف أن يحلق فى الأجواء العليا للشعر العربى ، وكانت أجنحته من القوة بحيث انتهى إلى سَمْتٍ لم يكد يرتفع إليه شاعر قبله . وفن شاعر مثل مهيار يحلّل ما فيه من تلفيق مصدره تطويل المعانى بأساليب من اللف والدوران وإتيانها من بعيد ، وبذلك تسقط منها — إلا فى أمثلة قليلة — الحدّة والتركيز اللذان يمتاز بهما الشعر العربى عند بشار مثلا أو عند أبى تمام أو عند المتنبى ، ويسقط كذلك الشعور الحاد ، وتشيع مكانه الميوعة والليونة والرقة المتناهية والإفراط فى الحس والشعور ، ونفقد غالباً ما يكون فى العواطف من حرارة وقوة وحدّة .

وعلى نحو ما ينبغى من التحليل لفن الشاعر ينبغى تحليل شخصيته فى كتابات التاريخ الأدبى بحيث تُرَدُّ إلى العناصر الداخلية والخارجية ، أو بعبارة أخرى العناصر التى تُجْمَعُ من حياة الشاعر وآثاره ومن بيئته وعصره ، إذ هو ثمرة ظروف كثيرة متشابكة ، منها ما يرجع إلى ظروف مجتمعه ومنها ما يرجع إلى ظروف أسرته الاقتصادية وظروف تربيته والمؤثرات الذاتية والثقافية التى عملت فى تكوينه ، والظروف الدينية والاعتقادية التى أحاطت به وما تقلّب فيه من فضائل ونقائص فى حياته وعلاقاته بالناس من حوله ، وأيضاً فقده لإحدى حواسه — كحاسة البصر مثلا — إن كان فقدها . ومن كل ذلك ومن أعمال الشاعر وآثاره تسوّى له ملامح شخصيته البيّنة . ونضرب لذلك مثلا يصوّر — من بعض الوجوه — رسم الشخصية الأدبية وملامحها المكونة لها والعناصر التى امتزجت وألّفتها ، وهو عن بشار ويمضى على هذا النمط :

« لم تكن طبيعة بشار بسيطة ولا ساذجة ، بل كانت معقدة ، فقد كان فارسى الأصل وورث عن الفرس حِدّة فى المزاج ، ونشأ قِنّاً ابن قنّ ، وولُد أعمى لا يُبْصر ، وكان لذلك يحسّ بغير قليل من المرارة ، وضاعفها فى نفسه فقر أسرته وتخلفها فى المجتمع ، وقد رُبِّىَ فى مَهْد عربى ، فأتقن العربية وتمثّل سليقتها بكل

مقوماتها . وسرعان ما أخذ يختلف إلى حلقات المتكلمين بالمسجد الجامع يستمع إلى محاوراتهم لأصحاب الملل والأهواء المختلفة . وليس من ريب فى أنه اطلع على ما نقله ابن المقفع إلى العربية من الآداب الفارسية ومن الآراء المزدكية والمانوية ، وكان ذلك كله سبباً فى أن يحدث تشويش فى فكره وأن تمتلىء ، نفسه بالشك والحيرة ، ولم يستطع الخلوص من ذلك ، فتحوّل زنديقاً يُبْغض الدين الحنيف ، حتى إذا نجحت الثورة العباسية تحول شعوبياً يُبْغض العرب والعروبة . وكانت بيئته تكتظ بالجوارى والقيان ممن لا يَعْصمهن من الغواية دين ولا عُرْف ، فاختلط بهنّ وتغزل فيهنّ غزلا حسياً ، وربما دفعه فقد بصره إلى ذلك من بعض الوجوه إذ الضرير لا يرى الجمال ببصره ، إنما يحسه بلمسه ويده . ويتسع جشعه الجسدى حتى ليصبح غزله فى بعض جوانبه ضرباً من صياح الغريزة النوعية الذى ينبو عن الذوق » .

وواضح أن هذه القطعة تضم الملامح الأساسية التى تكوّن شخصية بشار ، فهو فارسىّ حاد المزاج ، وهو عبد ابن عبد ، وهو أعمى ، وهو من أسرة بائسة ، وقد تلقن الفصاحة فى بيئة عربية فصيحة ، وتثقف وأكبّ على كتب الزنادقة ، مما أشاع فى نفسه البغض للدين الحنيف وأهله ، حتى إذا قامت الدولة العباسية وظفر معها الفرس بالعرب أعلن شعوبيته ، وكان يختلط بجوار لا يَعْصمهن دينٌ ولا تقاليد فانزلق فى غزل حسى ، وأضرمه فى نفسه فقده لبصره ، إذ لم يكن يحس الجمال إلا إحساساً مادياً ، فتحول عنده إلى جشع جسدى لا يشبع ولا يروى ، حتى ليصبح به صياحاً مزرياً .

وعلى هذا النحو تُرْسَمُ دائماً مع كل كاتب وشاعر المؤثرات التى اشتركت فى تكوين شخصيته الأدبية ، فالبارودى مثلا يلاحَظُ عنده عنصر شركسى أورثه حدة فى المزاج وميلا إلى حياة الحرب والفروسية ، وعنصر عربى اكتسبه من قراءته للشعر القديم ، وعنصر ثقافى من قراءاته الآداب التركية والفارسية ، ثم عنصر البيئة المصرية التى أثرت مشاهدها فى نفسه والتى تعمقت أحداثها القومية والسياسية روحه وكيانه ، حتى غدا شاعر مصر الناطق عن مشاعرها نطقاً مخلصاً صادقاً . و يلاحظ

عند إسماعيل صبرى أنه قاهرىّ يصدر عن الروح القاهرية المصرية وما اشتهر به أهل القاهرة من الدماثة والرقة وخفة الروح والدعابة ، وقد تعلم فى فرنسا وعكف على الآداب الفرنسية الرومانسية عند لا مارتين وأضرابه ، مما نرى آثاره عنده فى تمثله لبعض أمثال وعبارات فرنسية ، وكان يختلط بندوات السيدات المصريات وقد أشبهت من بعض الوجوه ندوات السيدات الفرنسيات ، وكان لها تأثير بعيد فى مزاجه واختلط — عن طريق قراءاته المتصلة — بأسلافه السابقين من الشعراء ، وخاصة الشاعر الوجدانى البهاء زهير والشاعر الصوفى ابن الفارض ، وكل هذه العناصر أسهمت فى تكوين شاعريته .

وكما تحلَّل المؤثرات التى كوَّنت شخصيات الأدباء ينبغى أن تحلل المؤثرات التى تعاونت على تكوين غرض معين عند الشاعر والكاتب ، والأخرى التى طبعت إنتاجه وآثاره بطوابع معينة ، ونضرب لتحليل الغرض المعين مثلا واحداً هو غزل ابن أبى ربيعة فقد كان من أسرة ثرية ثراء طائلا ونشأ بمكة وحيداً لأمه اليمنية وكان لها أثر عميق فى تكوين نفسيته . إذ ربته تربية كلها دلال ، وكان جميلا فاشتد ولعها به وعُنيت — يسعفها ثراء زوجها — بزينته وعطره . وكان المجتمع المكى حينئذ يتطور بتأثير الرقيق الرومى والفارسى الذى زخرت به مكة عقب الفتوح ، وقد عُنى للمكيين بفن الغناء . كما عنى بمدِّهم بكل أسباب التحضر والترف فى المطعم والملبس وفنون الزينة . واكتظت القصور بالجوارى . وكل ذلك جعل المرأة التى يتغزل بها عمر تختلف عن أمها وجدّتها ؛ فهى منعمة وتخدمها الجوارى الأجنبيات وتقضى أطرافاً من أوقاتها فى الاستماع إلى الغناء . وبذلك كانت أول ظاهرة فى غزل عمر أن المرأة التى يتغزل بها متحضرة ، وكانت تلقى الشباب لقاء كريماً لقاء تحفه الكرامة ، إذ كانت تعتدّ بآبائها وأبناء عمومتها الفاتحين للعالم القديم ، فكانت تبرز للشباب وتحادثهم . وكان من أسباب اندفاعها نحوهم اكتظاظ مكة بالجوارى الأجنبيات وخروج كثيرين من الفتيان والشبان للغزو والجهاد ، فكانت الفتاة القرشية تلقى من بقى منهم محاولة أن تجذبهم إليها من هؤلاء الجوارى . وأتيح لها أن تتحضر وأن تستشعر حريتها وكرامتها إلى أقصى حدّ وأن تنعم بأسباب الترف والنعيم ، على نحو ما نرى عند عمر ، إذ نراها منعمة مترفة يحفّ بها الجوارى من

كل جنس . وقد جعلت معاشرة عمر لأمه تتيح له التعرف على النساء القرشيات اللائى كن يزرنها ، وجعل يختلط بهن ، فعرف عن قرب نفسية المرأة وصوَّرها فى شعره هى وما يجرى فى دخائلها من وساوس وترهات وأحاسيس مختلفة . وكان لتعلق أمه به أثر بعيد فى روحه ، إذ تخيَّل النساء والفتيات من حوله يتعلَّقن به ؛ وإذا غزله يصبح غزل معشوق لا عاشق مما جعله يتفرَّد فيه بشخصية واضحة ، إذ انعكست العاطفة عنده ، فإذا هو يصور كيف كانت الفتيات والنساء يطلبنه ويتصدَّين له ويلهجن باسمه وقد أقرح الحب جفونهن وقلوبهن وهو يُدِلُّ عليهن ويصدُّ عنهن ويهجرهن دون إساءة أو ذنب يقترفنه ، وهنَّ يتولهن ويَهِمْنَ به ويتمنين نظرة عطف ، وهو مغرقٌ فى دلاله وتيهه وانصرافه . وبذلك كان عمر متفرد الشخصية فى غزله . وقد أجرى فيه بين الفتيات حواراً كثيراً عن جماله وعن تعلقهن به وألمهن من هجره وصدِّه ، مما طبعه بطابع الحوار والقصص . وقصر نفسه على الغزل أو كاد هو وشعراء مكة والمدينة من حوله ، وكان الغزل يأتى عارضًا أو وسيلة إلى غيره من الأغراض عند الشاعر الجاهلى ، أما عند عمر وأضرابه من المكيين والمدنيين فقد كان هو الغاية والوسيلة معًا ، فهم لا ينظمون فى أغراض سواه ، إلا ما قد يحدث عفواً ، وعمر بالذات لم ينظم أشعاراً فى غير الغزل . وهى ظاهرة ترجع إلى مؤثرات نفسية واجتماعية ، أما النفسية فمردُّها إلى شعور الفرد بنفسه فى المدينتين الحجازيتين ؛ وكان فى الجاهلية يَفْنَى فى قبيلته ولا يحسُّ لنفسه بوجود من دونها وهو لذلك يتغنَّى بوقائعها الحربية ومفاخرها ويمدح سادتها ويهجو خصومها ، أما فى هذا العصر فإن شباب المدينة ومكة كان يشعر بأنه وريث كسرى وقيصر وأن الدنيا تدين له وتخضع ، مما ولَّد فيه شعوراً عميقًا بنفسه ، وجعل الشعر يتحول من الحديث عن القبيلة إلى الحديث عن النفس ومشاعرها إزاء العاطفة الخالدة عاطفة الحب الإنسانية . أما المؤثرات الاجتماعية فى هذا الغزل فتُرَدُّ إلى تحضر المرأة وما حظيت به من الحرية الكريمة ، وإلى مؤثر مهم هو حاجة الجماعة فى المدينتين الحجازيتين إلى ضرب من اللهو البرىء تقطع به أوقات فراغها ، وقد هيَّأه لها الرقيق الأجنبي بتطويره للغناء العربى وإقبال أهل المدينتين عليه إقبالا منقطع النظير ، حتى غدت كل منهما كأنها مسرح كبير للمغنين والمغنيات ، وهو مسرح كانت

الحفلات فيه تُعْقَدُ يومياً ، وكان المعين الذى يستمد منه أغانيه والذى لا يكاد ينضب هو غَزَليات عمر بن أبى ربيعة ، وكان المغنون والمغنيات ما يزالون يستحثّونه على صنع مقطوعات جديدة . وأثّر ذلك تأثيراً واسعاً فى غزله ، إذ جعله فى جمهوره أغانى تتألف من مقطوعات لترتفع بها أصوات المغنين والمغنيات فى نوادى المدنيتين ودورهما ومتنزّهاتهما . وكان لذلك آثار بعيدة فى شعره ، إذ مضى يختار الأوزان الخفيفة حتى تلائم نظرية الغناء الجديدة التى استحدثها الموالى ، من مثل أوزان الخفيف والرمل والمتقارب ، وحتى يحمّلوها من الألحان والأنغام مايريدون . وليس ذلك فحسب، فإنه التمس أيضاً تقصير الأوزان وتجزئتها ، ومن أجل ذلك تكثّر المجزوءات فى أشعاره كثرة مفرطة ، وأيضاً فإنه بنى أغانيه من لغة سهلة خفيفة تكاد تنزل إلى اللغة اليومية ، حتى لا يستعصى فهمها على الموالى الذين كانوا يغنّون فيها ، وحتى يتذوقوها ويقبلوا عليها مستحسنين معجبين.

وعلى نحو ما تحلّل أغراض الشعراء وشخصياتهم تحلّل اتجاهاتهم الجديدة الفردية والجماعية ، ويُوَضّح ماقد يكون فى أحد الاتجاهات عند شاعر معاصر من تأثيرات غربية أذكت الجذوة الفنية فيه ، مع بيان مدى احتفاظه بشخصية شعرنا العربى على مر العصور وكيف أنه مهما أوغل فى تجديده يرتبط بوشائج نفسية وروحية وفنية تصل بينه وبين الشعر العربى الموروث وصلا وثيقاً ، مما يؤكد إحساسه بالأجيال السابقة من ناحية الأفكار والمشاعر ومن النواحى الجمالية . فهو يحس ذلك كله ، ويحس أيضاً نفسه وعصره ، واصلا بين الحاضر والماضى وصلا خصباً مثمراً ، ولنوضح ذلك ببعض الأمثلة . فالتشاؤم فى شعر عبد الرحمن شكرى المستوعب لكثير من التراث الإنسانى والعربى يُدْرَس من خلال التعرف على معاناة الإنسان لأزمة الحياة وما يجرى فيها من خير وشر ، مما دفع كثيرين من قديم إلى التشاؤم الشديد . وتوضّح فى إجمال أسراب هذا التشاؤم فى العصر الجاهلى ، ويدور الزمن بالعرب وتكثر سيئات الحكم الأموى وما طوى فيه من ظلم وعسف ، ويطالب الخوارج والشيعة بالعدل والمساواة ، وينشأ تشاؤم واسع وكأن إصلاح أداة الحكم لا يمكن أن يتحقق . ثم يكون العصر العباسى عصر الفلسفة والشك والإلحاد ويرين التشاؤم على كثير من النفوس ،

وتضطرب الحياة العربية اضطراباً شديداً ، ويثور الزنج والقرامطة ، ويكثر الشعر الأسود الحزين المليء بالضيق والكآبة ، ويمثّل ذلك المتنبي خير تمثيل بما يعرض من الحقائق السياسية والاجتماعية القاتمة وحقائق الحياة المتشحة بالسواد . ويخلفه أبو العلاء فيبلغ التشاؤم عنده غايته وتصبح الحياة عنده أهوالا طويلة وآلاماً ثقيلة . ثم يُعْرَضُ تشاؤم عبد الرحمن شكرى ودوافعه التى تُرَدّ إلى إحساس الشباب المصرى إحساساً عميقاً بآلام ممضة لعهد الاحتلال الإنجليزى البغيض ، مما جعل اليأس يسرى فى جميع النفوس ويسرى معه تشاؤم أسود كئيب، تعمق روح شكرى ، فإذا هو يعكف على قراءة شعراء التشاؤم من العرب أمثال ابن الرومى والمتنبي وأبى العلاء . كما يعكف على قراءة شعراء الرومانسية المتشائمين من الغربيين الذين كان يصيبهم نفس الداء ، ويتجسد التشاؤم عنده فى كل ما يعرض له من حب ووصف طبيعة وغيرهما ، حتى ليصبح محنة لا يجد منها شكرى خلاصاً . وهو يصدر فيه عن النفس المصرية فى عصر الاحتلال وما كان يُبْهظها من هموم وآلام ومع ذلك يلاحظ الباحث إشعاعات من الأمل وأضوائه تتفلّت من أفق هذا التشاؤم المرير ، بحيث تجعله خيِّراً طامحًا ، وبحيث تطابق بينه وبين نفوس الشباب المصرى حينئذ ، فهم مع تشاؤمهم تلمع دائماً أمامهم آمال فى التخلص من ظلم المحتل وطغيانه .

وقد أكثر الباحثون من الحديث عن تأثر شعراء المهاجَر الأمريكى بالآداب الغربية وخاصة آداب النزعة الرومانسية ، ومن المحقق أنهم يتأثرون بالروح الشرقية تأثراً واسعاً ، وهو تأثر يتضح فى ضروب من الحس التاريخى تصل بين هؤلاء الشعراء المهاجرين وأسلافهم اتصالا دائباً مستمراً لا ينقطع ، حتى فى رحلاتهم الخيالية كرحلة فوزى المعلوف : « على بساط الريح » ورحلة شفيق معلوف : « عبقر » . ومن الملامح الشرقية القوية فى أشعارهم الحنينُ إلى أوطانهم ، وكأنهم فارقوها بأجسادهم ، أما أرواحهم فظلت مشدودة إليها وإلى معاهدها وترابها وصخورها ورياضها ، وظلوا يحسون فى أعماقهم الغربة ، وكأنهم خرجوا من قدس الأقداس وإنهم ليتمنون أن يدفنوا فيه . وجعلهم تعلقهم بأوطانهم يثورون على حياتهم الجديدة فى المدن الأمريكية ويدعون دعوة حارة إلى عالم الطبيعة والغاب وكأنهم يرمزون به إلى أوطانهم

وفراديسهم المفقودة ، وقد ملأ خروجهم من هذه الفراديس نفوسهم بأحاسيس البؤس والشقاء والحرمان ، فجلّل كثيراً من أشعارهم تشاؤم أسود قاتم ملىء حسرة ولوعة وشقاء وعناء . وسادت عنـــد نفر منهم نزعـــة صوفية تستمد من ينابيع الشرق الروحية ، ويتأثر غير شاعر بقصيدة ابن سينا العينية عن النفس وهبوطها فى الجسد ونزوعها عنه إلى الانفصال ، حتّى ترتفع عما هبطت فيه من الحضيض الأسفل . وتسود عند كثيرين منهم نزعة تقريرية قوية تسيطر على أشعارهم ، فإذا هى تغسل غسلا من الغموض والإيماء والرمز وما يشبه الرمز ، إنهم أبناء الصحراء العربية، وكل ما فى الصحراء عارٍ لا يستّره حجاب ، ومن هنا كنا نشعر ونحن فى المهاجَر الأمريكى أننا بإزاء شعر عربى لغة وروحاً وعقلا وقلباً وحساً وشعوراً .

ومن المهم أن يلاحظ الباحث ما قد يكون ألمّ بالأديب أو رافقه من أمراض فإن ذلك قد يكون له أثر بعيد فى تحليل بعض الاتجاهات عنده أو بعض الظواهر . ونضرب لذلك بعض أمثلة، أما المثل الأول فالجاحظ الذى عاش مصاباً بالفالج نحو ثلاثين عاماً ، ألف فيها أشهر كتبه وهى : الحيوان والبيان والتبين والبخلاء وغير رسالة من رسائله الكثيرة . ولا شك فى أن هذا المرض الذى أصيب به الجاحظ هو السر فى كثْرة الاستطرادات فى كتاباته ، إذ اضطره ألا يستقر طويلا عند موضوع يعرضه ، فكثْر عنده الخلل فى الكلام ، وكثْر تقطيع نظامه ، وكثْر اضطراب نسقه وسياقه. واضطره المرض ألاّ يكتب بنفسه وأن يُمْلى على غيره، وطبَع هذا الإملاء كتاباته بطابع المحاضرة وكتب الإملاءات من حيث الإيجاز الشديد فى بعض المواطن والإطناب أحياناً دون داع ، وأيضاً فقد كان حين يملى كلامه يسمع نفسه فى أثناء إملائه أو قل يسمع كلامه ، فيحاول أن يُرْضى سمعه وسمع مَن يُمْلى عليه ، مما جعله يُعْنَى باصطفاء ألفاظه وجرس كلماته ، حتّى تلذ اللسان كما تلذ الآذان . وهذا هو السبب فى أن أساليبه تموج بالازدواج الصوتى حتّى تقع من نفس السامع موقعاً حسناً . وللإملاء عنده طابع آخر هو طابع التكرار والترداد حتّى يستوفى ما يريد من الأداء الموسيقى البديع . ومثل ثان؛ هو مصطفى صادق الرافعى الذى فقدَ سمعه فى السابعة عشرة من عمره ، فعاش أصمّ لا يسمع

أى صوت من حوله ، عاش يَحْيَى بين الناس غريبًا عنهم ، يتحدّث إليهم ولا يسمعهم ، وكان لذلك أثر بعيد فى أدبه ، إذ عاش فى أفكاره معيشة ذهنية داخلية كان يُفْضِى فيها إلى ذات نفسه وعقله ، متجوّلا جولات مجردة فى باطن الحقائق والأفكار مسلطًا عليها إشعاعاته العقلية . وبذلك انفرد من كتّاب عصره بطوابع خاصة ، إذ كان يعيش فى عالم ذهنى خاص به ، عالم عزله فيه الصمم ، إذ ضرب حوله حجابًا صفيقًا لا يمكن شيء أن ينفذ منه إلى سمعه ، عالم باطنى كان يعيش فيه وحده معيشة عقلية موغلة فى التعمق ، وهذا هو السر فيما يجرى فى كتاباته من غموض والتواء وأشراك منطقية تقوم على التجريد والمعانى الكلية والتوليدات العقلية والعلاقات البعيدة بين الأشياء . ومثل ثالث هو : « الإحساس الحاد بالألم فى شعر الشابى » وهو يُرَدّ إلى مرض خطير هو تضخم القلب عنده تضخمًا جعل الألم يسرى فى شعره ، وكلما ألحّت عليه العلة ازداد شعوره بالألم ، وما يزال الألم يداوره ومايزال يملؤه حسرة وبؤسًا وشقاء ، إذ لايجد له طبًّا ولا شفاء ، إنما يجد آلامًا ثقالا ، فتنهمر الدموع من عينيه والعلة تعصف بقلبه وأشباح الموت تتراءى له من حوله . وتلتقى محنته بمرضه بمحنته بأمته وما كان يثقل كاهلها من مظالم الاستعمار ، فيزأر العليل فى وجه المحتل الغاشم زئيراً كله قوة وكله تحفز وثورة واستنهاض للشعب حتى يطعن الغاصب البغيض الطعنة القاضية . ومحنة ثالثة تضاف إلى هاتين المحنتين ، محنته بنفر من قومه كانوا يغضّون من شعره ويصغّرون من فنه . ويعلو صراخه ويشتدّ إذ يتضور ألمًا ، ويعتزل الناس إلى الغاب والطبيعة وآلامه تتفجر ناراً لاذعة فى فؤاده وحنايا صدره ، وإرادة الحياة الكريمة لأمته تتضخم فى نفسه ، وما يزال القضاء يداوره ويناوره حتى يقضى عليه ، بل حتى يحطمه حطمًا ، دون أى شفقة أو رحمة ، وكان لا يزال فى عمر البراعم بكوراً وشبابًا غضًا .

وعلى نحو ما تحلّل آثار الأمراض فى الأدباء تحلّل جميع خواصهم وتميّز ظواهرها فى كتاباتهم تمييزاً دقيقًا ، ويصوّر ذلك من بعض الوجوه تحليل خاصة الواقعية فى كتابات الجاحظ ، وهى تتضح فى عرضه الحقائق عارية دون أى حجاب يَسْتُرُها ، ونَقْله مجتمع عصره بكل ما فيه من طهر وإثم ودين وإلحاد وكل مَنْ

فيه من طبقات عُليا ووُسْطى ودُنْيَا ، وحكايته كلام العامة بما فيه من لحن وخطأ دون أن يصلح فيه — أو يصحح أو ينقّح — شيئًا وخلوّ عباراته من التشبيهات والاستعارات إلا ما جاء عفوالخاطر ، وخلوّها أيضًا من التهويلات والمبالغات .

وينبغى أن نعرف أن المذاهب الفنية فى الأدب تقوم مقام النظريات فى العلوم ، فكما أن هذه النظريات تردّ طائفة كبيرة من الظواهر إلى مبدأ كلى يفسرها جميعًا بحيث لا تفلت منه ظاهرة ، كذلك الشأن فى المذهب الأدبى ، فهو يجمع طائفة من الظواهر والخصائص عن طريق استقراء النصوص واستخلاصها فى دقة . ويفيد الباحث من المذهب الفنى الذى ينتمى إليه الشاعر فوائد جُلَّى إذ يحلّل أشعاره من خلال خصائصه ، ومن الأمثلة التى تصوّر ذلك دراسة إبراهيم ناجى من خلال تمثله للمنزع الرومانسى ، وهو منزع أو مذهب كان يُعْنَى أصحابه فى الغرب بالحب والطبيعة ، ولكن أى حب ؟ الحب الذى يفيض بالتعاسة والشقاء والإحساس بالغربة ، ونراه فى ديوانه « وراء الغمام » يتغنّى بحب عاثر يملأ القلب لوعة ويأسًا ، وتنعكس أصداؤهما على الطبيعة من حوله . وتتسع هذه المعانى فى ديوانه الثانى « ليالى القاهرة » على نحو ما يلقانا فى قصيدته « الأطلال » وهى تروى قصة حب مدمّر لعاشقين تحابًا ، وتهدّم حبهما ، فأصبح العاشق أطلال روح ، وأصبحت المعشوقة أطلال جسد . ومثلها قصيدته « السراب » وهى تصور هزيمته فى الحب وفى الصداقة ، وتشاركه الطبيعة فى أحزانه ومتاعسه . وبالمثل ديوانه الثالث : « الطائر الجريح » وفيه يئنُّ أنين الطعين ولا مسعف ولا معين . وطبيعى أن تمدّ الرومانسية بمدد لا ينضب كل من يُعْنَى بتحليل شعر ناجى محاولا فى دقة تبين خصائصه ، إذ كان مصابًا بها طوال حياته فى شكل حُمَّى عنيفة .

٧

العرض والأداء

ينبغى فى أى بحث أدبى أن تتوفر له دقة العرض بحيث يطّرد الكلام وتطرد مقدماته ونتائجه ويكون مرتّبا فى كل فصل بل فى كل فقرة من فقراته، فيكون له بدء واضح ووسط واضح ونهاية واضحة . ومن الناس مَنْ لا يستطيعون أن يصلوا بين كلام وكلام ، وأولئك ينبغى ألا يكلفوا أنفسهم مئونة البحث لأنهم لا يملكون وسائله الأولى من الترتيب والتنسيق ، ونفس الذين يعرفون كيف ينسّقون كلامهم لا يكفى عندهم التنسيق العام وحده ، إذ لا بد من إتقانهم لأدوات كثيرة فى مقدمتها دقة العنوانات ، بحيث يلائم العنوان ملاءمة دقيقة ما يليه من كلام ويتبعه من أقوال ، وكل قول بل كل كلمة تكون فى دوائره بحيث لا تخرج عنه بحال ، وتتساوق النتائج بحيث يُسْلِم إليها دائماً الكلام الذى يسبقها ، وكأنها تنقاد إليه بأزمتها ، أما إذا كانت النتائج فى جانب والمقدمات فى جانب آخر فإن البحث حينئذ يسقط سقوطاً مزرياً .

ومن أجل ذلك كان من الواجب ألا يبادر إلى الكتابة فى البحوث الأدبية أى باحث قبل أن يستوعب مادتها ويتمثلها تمثلا دقيقاً ، حتى لا تتحول إلى حشد معلومات يُرَصّ بعضها بجانب بعض ، وهى حينئذ لا تكون بحوثاً وإنما تكون أكواماً مترا كمة من معارف . ولذلك كان ينبغى ألاّ يتعجل باحث فى كتابة موضوع قبل أن يحيط إحاطة تامة بمادته ، وقبل أن يستوعبها ويتمثّلها ، وتستحيل فى نفسه إلى عمل له كيانه ، أما إذا ظلت المادة فى صورتها الأولى : معارف متجاورة فإن صنيعه حينئذ يكون أشبه بصنيع العاملين فى المطابع الذين يَرُصّون الكلمات ، فتتجمع صناديق من الحروف وقلما تتجمع أفكار جديرة بالقراءة . ومعنى ذلك أن البحوث لا تقوم على جمع المعارف والمعلومات ، وإنما تقوم على الاستيعاب والتمثّل ، بحيث إذا كتب باحث مثلا عن شاعر عباسى خالطه فى

غدوّه ورواحه وفى أشعاره وخواطره، حتى إذا تمت له هذه المخالطة بأدق معانيها أخذ فى الكتابة عنه ، وليس من شك فى أن مَنْ يكتبون عن شاعر دون هذه المخالطة لحياته وأفكاره ومشاعره فإنهم يخدعون أنفسهم ، إذ يظنون ظنًّا خاطئًا أنهم يكتبون بحثًا ، وهم إنما يجمعون معارف غير متلاحمة ، وكثيراً ما يتوارى الشاعر عنهم وتتوارى حقائقه ، إذ لم يتمثلوه التمثل الدقيق الصحيح .

وإذن فأساس العرض لأى بحث أدبى إنما هو التمثل الذى يُحيله عملا متكاملا ، إذ الباحث لا يعرض معلومات، وإنما يعرض بناء متناسقًا، يسود بين أجزائه وفقراته المنطقُ والروابط الذهنية المحكمة ، فلا نشاز هنا أو هناك ، ولا تكرار من شأنه أن يضعف البحث . وكما أن مشهداً فى شريط من أشرطة دور الخيالة لا يمكن أن يتكرر كذلك لا يصح أن تتكرر بأى صورة فكرة طويلة أو قصيرة فى بحث أدبى ، إنما يشار إليها إشارة عند الضرورة . ودائمًا التمثل ، فبدونه لا يكون بحث حقيقى ، وهو عمل شاق إذ لا بد له من إتقان طريقة البحث ووسائله وأدواته من النقد والذوق والتحليل الأدبى المرهف ، ولا بد له من الاستيعاب النادر والملكات العقلية الخصبة التى تستطيع النفوذ من الحقائق الجزئية إلى الحقائق الكلية وما ينتظم فيها من الخصائص والصفات العامة .

وعلى نحو ما يحتاج العرض إلى تمثل قوى يحتاج أيضًا إلى شىء من الدقة ، وكما أن المصورين لمشاهد الطبيعة وللوجوه لا يلتقطون صورهم أيًّا كانت، وإنما يختارون لها الأوضاع التى تتيح لصورهم حظًّا من الدقة ، فكذلك الباحثون يعنون بأوضاع بحوثهم فى فصولها وما يختارون لها من عنوانات وما يسوقون فيها من أفكار . وكثيراً ما يعمد بعض الباحثين إلى أوضاع غير مألوفة حتى يحدث ببحثه أو بحوثه رجّات عنيفة فى نفوس القراء . وخير من يصوّر ذلك ببحوثه طه حسين ، إذ يعنى غالبًا بأن يسوق بحوثه فى أوضاع لا يألفها القراء حتى يجذبهم إليها ، ويتضح هذا الجانب عنده فى دراسته للأدب الجاهلى ؛ فقد كان الناس يقبلون على دراسة هذا الأدب فى اطمئنان دون أن يشكوا فى نصوصه وإضافتها لقائليها. ورأى بعض الباحثين من المستشرقين يتهمون تلك النصوص اتهامًا واسعًا ، فاختار لدراسته أن يكون محورها الانتحال وأن يديرها من حوله حتى

يُحدث بهذا الوضع غير المألوف للشعر الجاهلي كل ما يريد من دويّ لدراسته ، وهو دويّ ما زال يخرق الأسماع حتى اليوم . ودراسة ثانية عنده تصور هذا الاتجاه هي دراسته في كتابه « من حديث الشعر والنثر » لابن المقفع ، وقد وجد القدماء ينوّهون بأدبه تنويهاً عظيماً حتى ليجعلونه أحد البلغاء العشرة المقدّمين في العصر العباسي ، إذ يرجع إليه الفضل الأول في تطوير اللغة العربية وأساليبها ومدّ طاقاتها لكي تحتوي آداب الفرس وأفكارهم ومنطق اليونان وأقيسته الدقيقة ، ومعروف أنه كان أول مترجم بارع ترجم عن لغته أروع ما رآه فيها من أعمال أدبية خاصة بأهلها أو بالهند على نحو ما هو ذائع عن ترجمته لكليلة ودمنة ، وترجم أيضاً عنها المنطق اليوناني ومقولاته . وله بعد ذلك رسائل تمتاز بنصاعة العبارة وروعتها وكأنما أراد طه حسين أن يسوق وضعاً في دراسة هذا الكاتب الذي اشتهر ببلاغته ، يخالف به المألوف الذي يشيع عنه على جميع الألسنة منذ عصره إلى اليوم ، فقال : إن ابن المقفع عند ما يتناول المعاني الضيقة التي تحتاج إلى الدقة في التعبير يضعف فيكلف نفسه مشقة ويكلف اللغة مشقة ، إذ تضطرب وتستعصي عليه ، ولم يلبث أن اختار له الوضع الجديد الذي يلفت به الأنظار ، فإذا ابن المقفع البليغ المشهور مستشرق كغيره من المستشرقين ، يحسن اللغة العربية فهماً ، وربما أعياه الأداء فيها . ودراسة ثالثة عند طه حسين تصور أيضاً هذا الاتجاه هو ما مرّ بنا في غير هذا الموضع من أنه حين عُني بدراسة المتنبي ، شاعر العربية غير منازَع ولا مدافع ، رأى أن يختار له وضعاً يحدث أعظم دويّ ممكن ، فاختار له الشك في نسبه العربي

وفي رأينا أن عنايته بإيجاد وضع غير مألوف لدراسة المتنبي هي التي قادته إلى هذا الرأي الجديد ، كما قادته إلى أن ابن المقفع مستشرق كثيراً ما يضعف عنده الأداء العربي مثل نظرائه من المستشرقين ، ولم يُغْنِ ابن المقفع عنده أنه نشأ في مهد عربي لا في مهد أجنبي كالمستشرقين ، وأنه إن لم يكن عربي الجنس فهو عربي اللغة قد نشأ في البصرة كما نشأ غيره من شعراء الموالي أمثال بشار الفارسي الأصل واختلط بأهلها اختلاطاً أتاح له ، كما أتاح لبشار وغيره ، أن يحوز لنفسه السليقة العربية ، والمستشرقون لا يكتبون بالعربية ولا يترجمون إلى العربية ، وإنما يترجمون منها إلى

لغاتهم ، أما ابن المقفع فكان يترجم من لغته الفارسية إلى العربية ، وكان يكتب بالعربية رسائل أدبية من أروع ما خلّف معاصروه ، وإن بدا أحياناً عنده فى بعض الرسائل ضعف فى الأسلوب فمرجع ذلك فى رأينا إلى أن هذه الرسائل تداولها نسّاخون فى أكثر من ألف سنة ، وكثير منهم لم يكن يحسن العربية ، فجار عليها فى بعض العبارات وبعض الأساليب . ولعل فى ذلك ما يدل على خطورة الأوضاع غير المألوفة فى الدراسات الأدبية ، وأنها ينبغى ألاّ تكون غرضاً للباحث ، إنما يكون غرضه الدقة والاستيعاب والتذوق المحكم لخصائص الأديب ونمثل لذلك بالبارودى ، فإنه يمكن أن تدرس فيه أوضاع كثيرة وينبغى أن تكون جميعاً أوضاعاً صحيحة ، كأن يوضع فى صورة فارس عربى ، وهو وضع صحيح ، ومثل أن يوضع متمثلا تمثلا نادراً لصناعة شعرنا القديم دون تحيف لوصف بيئته وريفها المصرى ووصف حبه وأحاسيسه بالفروسية ووصف مشاعره السياسية والقومية ووصف حنينه المستعر فى قلبه طوال منفاه إلى وطنه وزوجه وأبنائه وأصدقائه ، ومثل أن يوضع باعثاً للشعر العربى الحديث وقد خلع عنه أكفانه البالية وردّ إليه الحياة والنضرة ، ومثل أن يوضع مثالا حيًّا للتجربة الشعرية الصادقة . وهكذا أوضاع صحيحة كثيرة يمكن أن يوضع فيها البارودى .

وبجانب العرض الدقيق وأوضاعه ينبغى أن يكون الأداء سديداً ، بحيث تتوفر للباحث ، وبخاصة الناشئ ، معرفة دقيقة بالألفاظ التى يستخدمها ، وكثيراً ما يستخدم الباحثون المبتدئون كلمات ورثوها عن أسلافهم من النقاد دون أن يتبينوا معناها تبيناً كافياً كأن يقول أحدهم مثلا عن أسلوب قصيدة إنه : « جزل سائغ رصين سلس » وكلمة « جزل » كانت تستخدم أصلا للغليظ من الحطب ، وهى لذلك تعنى فى الأسلوب الأدبى الفصيح المتين الذى تستطيل كلماته وتكثر فيها الحروف القوية مثل القاف والطاء والصاد والضاد والظاء وما إلى ذلك ، ومثلها كلمة « رصين » التى كان يوصف بها أصلا البناء القوى المحكم . أما كلمتا « سائغ » و « سلس » فكانتا تستخدمان فى الماء السهل الدخول إلى الحلق ، واستعارهما النقاد للتعبير عن سهولة الأسلوب وعذوبته ورقته . وإذن فمعناهما يخالف معنى الجزالة والرصانة ، ومن الخطأ أن تنضما إليهما

فى وصف قصيدة . لأن أسلوبها إما أن يكون جزلا رصينـًا أى قويـًّا محكمـًا ، وإما أن يكون سائغـًا سلسـًا يجرى فى الأسماع فى خفة جريان الماء العذب فى الحلوق .

وعلى نحو ما يتحرَّى الباحث الناشئ فى استخدام الكلمات التى يصف بها الأساليب ينبغى أن يتحرى فى استخدام كلمات الأحكام الأدبية بحيث لا يوردها بصيغ التعميم إلا حين يتأكد من اندراج جميع الجزئيات فى الحكم الأدبى . وقلما يحدث ذلك فى الأدب ، لأن جزئيـّاته كثيراً ما تتخلف عن الحكم العام ، ولذلك كان يحسن بالباحث المبتدئ ألا يلقى الحكم عامـًّا إلا إذا وثق بتطبيقه على جميع الأفراد والجزئيات تطبيقـًا سديداً سليمـًا . والأَوْلَى دائماً أن يلقيه فى صيغة من صيغ الشك والظن ، فيقول مثلا : أكبر الظن ، وأظن ، ولعل، وأمثال ذلك من الكلمات التى تدل على الاحتمال ، أما عبارات اليقين والجزم القاطع فأحرى به ألا يستخدمها، إذ الأحكام الأدبية دائماً أحكام احتمالية، وهى أحكام ينبغى عدم الإكثار منها إلا مع الحذر الشديد ومع الريث والأناة ، ومن أخطر الأشياء أن تتحول إلى صور من التكهنات .

على كل حال ينبغى أن يفسح الباحث الناشئ لصيغ الاحتمالات ، كما ينبغى أن يَطّرِد عن صيغه وعباراته كل حشو ، وما أكثر ماينـدفع الباحث المبتدئ فى الحشو ، كأن يقول مثلا عن شاعر : « سأعنى ببيان حياته بيانـًا مفصلاً لا أترك من جوانبها شيئـًا » أو يقول عن شعره : « سأحلل أشعاره تحليلا لم يسبقنى إليه باحث » . أو يقول : « ويبقى بعد أن صورنا أشعاره من جميع أقطارها وأطرافها أن نعرض موسيقاه فى صورة دقيقة » . فهذه العبارات وما يماثلها تُعَدّ تطفلا على القارئ الذى ينتظر منه فقط أن يقرأ عنده الاستنباط السليم والدليل المقنع السديد ، أما الإشارات المتكررة إلى فصول بحثه أو أجزائه وما سينهض به فيه بأى صورة من الصور فإن ذلك يوحى بضعف عمله ، وأنه بدلا من أن يعرضه فى دقة يلوّح بإشارات وإيماءات دون حاجة . وقد يتوقف أحيانـًا ليلخص كلامه ، وكل ذلك من شأنه أن يفسد الأداء والعرض الدقيقين .

وينبغي أن يتجنب الباحث المبتدئ ، بل كل باحث ، التكلف فى الأسلوب ، فلا يستخدم السجع إلا ما قد يأتى عفواً ، ولا يستخدم الصور البيانية إلا إذا التحمت بالكلام وجاءت فى الحين البعيد بعد الحين ، والأولى أن يتحاشاها حتى لا تجرّه إلى أخيلة معقدة ، وحتى لا يؤدّى به ذلك أحيانًا إلى استخدام صور محفوظة تضرّ بأسلوبه وسياقه . ولا بد أن يتمرّن طويلا ، حتى يستقيم له أسلوب واضح فصيح ، يخلو من الألفاظ الغريبة والأخرى العامية المبتذلة ، أسلوب وسط ، لا يعلو على أفهام المثقفين ولا يهبط إلى لغة العوام ، أسلوب فيه تناسق واستواء وما يدل بوضوح على أن صاحبه يسيطر على كلماته ويصرّفها كما يشاء . وقد لا ينتبه كثيرون إلى أن بعض من اشتهروا بجودة دراساتهم الأدبية إنما اشتهروا بذلك لقدرتهم وبراعتهم فى الإفصاح والبيان ، وربما كانت أفكارهم ضحلة أو سطحية أو جدبة، ومع ذلك يُقْبل عليهم القراء لما يجدون عندهم من التناسق فى العبارات والصفاء وحسن الأداء .

الفصل الثانى

المناهج

١

من القديم إلى الحديث

لعل أول منهج وضع للبحث العلمى وطرق الاستدلال فيه والاستنباط هو منهج أرسطو الذى سماه باسم المنطق وهو يتحدث فيه عن الكليات الخمس المعروفة : الجنس والنوع والفصل والخاصة والعرض ؛ ومنها تتألف الحدود والتعاريف ، وقد لعبت دوراً كبيراً فى جميع العلوم عند العرب ، وإن أصبح العصر الحديث لا يعنى بها ، لأنها كثيراً ما تكون مضللة ، وخير منها التقسيم الذى يقوم على تحليل ما يراد تعريفه إلى عناصره وجزئياته وأفراده وأصنافه . وأهم من الكليات فى منطق أرسطو اهتداؤه فى الاستدلال إلى أنه يتألف من قضايا ، فهى الوحدات التى يتحلل إليها ، وينبغى أن ندرس أشكالها وضروب تركيبها ، من موجبة كلية وموجبة جزئية ، وسالبة كلية ، وسالبة جزئية . ومن هذه القضايا تتكون مقدمات القياس بحيث إذا كانت صادقة كان صادقًا ، وإن كانت فاسدة فسد بفسادها ، فإذا قلنا مثلا : محمد إنسان وكل إنسان ناطق تولد من القضيتين أو ترتب عليهما أن محمداً ناطق ، وبذلك يكون القياس عند أرسطو قول يَلْزَمُ عن مقدمات معينة تتقدمه ، وهو يتركب من ثلاث قضايا أو ثلاثة حدود يرتبط حدان منها بحد ثالث ارتباط مبتدأ بخبره ، أو كما يقول المناطقة : ارتباط موضوع بمحمول . وتتنوع أشكال القياس الأرسطى تنوعًا واسعًا ، حتى لتؤلَّف فيها وفى مَنْطقه كتب مستقلة ، تَدْرُسُ فى تفصيل صور القياس عنده وصور المقدمات والقضايا والحدود والتناقض والجدل والسفسطة والاستقراء والتمثيل .

واهتم العرب بمنطق أرسطو منذ ابن المقفع ، فأخــذوا يترجمونه أولا ، ثم مضوا يشرحونه ويلخِّصونه فى مصنفات كثيرة ، واحتكموا إلى هذا المنطق

أو قل استلهموه فى وضع علومهم ، ونحن نجده ماثلا فى علم الفقه وأصوله إذ يتحدث الفقهاء عن الحدود والتعاريف والكلى والجزئى والعام والخاص والقياس ، وبالمثل نجده بارزاً فى علوم اللغة والنحو ، إذ نرى النحاة منذ الخليل يتوسعون فى الحديث عن القياس ، كما يتوسعون فى الحديث عن العلل التى يقوم عليها القياس محاكاة أيضًا لأرسطو فى منطقه حيث يتحدث عن العلل الأربع : المادية والصورية والفاعلية والغائية . واهتدى النحاة والفقهاء وغيرهم من علماء العرب مبكرين إلى أن القياس الأرسطى قياس رياضى فهو يبدأ من العام الكلى ويطلبه فى المفردات الجزئية . وقد تطرد صحة ذلك فى الرياضة ، أما فى العلوم الطبيعية والإنسانية فلا بد من الانتقال العكسى أى من الأفراد والمفردات إلى الكلى العام ، حتى يكون القياس سديداً . وكان لذلك أثر بعيد فى العلوم العربية ، إذ عُدَّ الاستقراء والملاحظة أصلين أساسيين فيها ، وضُمَّت إليها فى العلوم الطبيعية التجربة ، وبذلك أمكن للعلوم العربية أن تنهض نهضتها العظيمة فى كل مجال ، وهى نهضة أعدت لازدهار علوم الطب والصيدلة بفضل التجارب الكثيرة التى كان يجريها الصيادلة والأطباء ، وقل ذلك نفسه فى الكيمياء والبصريات وعلم الفلك ومراصده الضخمة . ومن أهم البحوث العلمية التى توضح مدى أخذ العرب بالاستقراء علم النحو ، فقد قام على الاعتماد اعتماداً تامًّا على السماع ، سماع القرآن الكريم فى لغته المثلى والسماع من البدو الخُلَّص الذين يوثق بفصاحتهم من أهل الحجاز ونجد وتهامة ، وجعلوا ذلك أساسًا لا ينقض لقواعده فلا بد فى كل قاعدة من استقراء واسع تعتمد عليه وهى لا تُبْنَى إلا على الأعم الأكثر ،ومثلها القياس فلا يُقاس على شاذ ولا على ما ورد فى ضرورة الشعر ، إنما يقاس على الكثرة الغالبة المستمدة من الاستقراء الدقيق .

وربما كان أهم بحث أدبى عند العرب يتضح فيه تأثير المنطق الأرسطى والتأثر بمنهجه كتاب «البرهان فى وجوه البيان» لابن وهب الذى نشر خطأ باسم نقد النثر ونُسب إلى قدامة ، ونرى مؤلفه يعقد فيه فصلا للقياس يتحدث فيه عن الحد والوصف والمقولات واستخدام هذه الأنواع فى العربية ، ويفصّل صور القياس ملاحظا أنه لابد له من مقدمتين أو قضيتين ، لإحداهما بالأخرى تعلق . ويصرح

بأنه نقل الفصل كله عن المناطقة إذ يقول فى نهايته : «هذه جمل فى وجوه الاستدلال والقياس تدل ذا اللبِّ على ما يحتاج إليه ، ومَنْ أراد استيعاب ذلك نظر فى الكتب الموضوعة فى المنطق ، فإنما جُعلت عماداً وعياراً على العقل ومقوّمة لما يخشى زَلَلُه ، كما جعل البِرْكار لتقويم الدائرة والمسطرة لتقويم الخط» . ويعرض ابن وهب فى البيان الثانى من كتابه للسفسطة متأثراً بحديث أرسطو عن السوفسطائية . أما فى البيان الثالث الخاص بالعبارة فيتسع بالحديث عن الجدل ، مهتدياً بما كتبه أرسطو عنه وما زاده المتكلمون فى مباحثه ، وفيه يقول : «حقٌّ الجدل أن تُبْنَى مقدماته مما يوافق الخصم عليه وإن لم يكن فى نهاية الظهور للعقل» ، ويقول إن الجدل إنما يقع فى العلة المسئول عنها ، والعلل علتان قريبة وبعيدة ، ويتحدث عن صورها وعن علة العلة . ويفرد للتناقض حديثاً خاصاً يتحدث فيه عن التضاد والخلاف والخصوص والعموم . وهو فى كل ذلك متأثر بالمنطق الأرسطى مع ما أضاف إليه من بحوث المتكلمين والفقهاء ومواضعاتهم ومقالات الفلاسفة الإسلاميين وأفكارهم .

وتوضَع للعلوم الدينية مناهجها التى تُعْنَى بها مباحث علم الأصول والتى تتناول الكتاب والسنة والإجماع والقياس . وبالمثل توضع أصول للنحو واللغة على نحو مايتضح ذلك فى كتاب الخصائص لابن جنى . وتتميز بحوث الحديث النبوى بمنهج خاص يقوم على العناية أشد العناية بالرواية ، فكل حديث لابد أن يُشْفَعَ بسند ، ويُدرَسُ رجال السند بالتفصيل وتوضع فيهم كتب كثيرة ، ويوضع لهم علم يسمى علم مصطلح الحديث تناقش الرواية فيه مناقشة واسعة ، وسنعرض لذلك فى الفصل التالى حين نتحدث عن توثيق الأصول . ولعل من المهم أن نعرف أن القدماء طبقوا كل ما اتخذه المحدثون فى حديثهم من منهج أو مناهج دقيقة على رواية الشعر والشعراء وأخبارهم . ويكفى أن نشير هنا إلى كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصبهانى ، وهو أكبر مصنف يحتوى تراجم الشعراء فى العصر الجاهلى والقرون الثلاثة الأولى للإسلام وآراء النقاد فيهم وأذواق عصورهم . وهولا يعرض الشعراء عرضنا التاريخى الحديث ، فيفصل الكلام عن بيئة الشاعر وعصره وثقافته وظروفه ومدى تقليده وتجديده ، وإنما أخبار مفرقة من هنا وهناك فى مواقف شتى ، وهى

أخبار دقيقة لا تلبث حين تمسها يد صناع أن تسوّى منها حياة الشاعر وأدوارها وظروفه وثقافته وعلاقاته بمعاصريه . وكثيراً ما يجمل أبو الفرج فى مستهل ترجمة الشاعر رأيه فيه مع الإلمام بأطراف من ظروفه وطبيعة شعره تفسره تفسيراً دقيقاً على شاكلة قوله فى فاتحة ترجمة أبى العتاهية الشاعر العباسى المعروف : « منشؤه بالكوفة ، وكان فى أول أمره يتخنَّث ويحمل زاملة المخنَّثين ثم كان يبيع الفَخَّار بالكوفة ، ثم قال الشعر فيه فبرع فيه وتقدَّم ، ويقال أطبعُ الناس بشار والسيد الحميرى وأبو العتاهية ، وما قدر أحد على جمع شعر هؤلاء الثلاثة لكثرته ، وكان غزير البحر لطيف المعانى سهل الألفاظ كثير الافتنان قليل التكلف إلا أنه كثير الساقط المرذول مع ذلك ، وأكثر شعره فى الزهد والأمثال ، وكان قوم من أهل عصره ينسبونه إلى القول بمذهب الفلاسفة ممن لا يؤمن بالبعث ، ويحتجون بأن شعره إنما هو فى ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد ، وله أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها ، وكان أبخل الناس مع يساره وكثرة ما جمعه من الأموال » . وهذه القطعة مع صغرها توضح نشأة أبى العتاهية وسلوكه وحرفته فى أول حياته وفطرته الغزيرة فى الشعر مع قبوله منه كل مايفد على خاطره، وتنص على أهم الأغراض التى استنفدت شعره ، وتعرض لعقيدته وتجديده فى الأوزان الشعرية. ونحس عند أبى الفرج ميلا شديداً إلى استقصاء أخبار الشاعر وكل ما يتصل بأخلاقه ومعتقده واستقصاء آراء النقاد فيه، وكثيراً ما يرجع إلى ديوان الشاعر ليقف منه على هذه الظاهرة أو تلك ، على شاكلة رجوعه إلى أشعار ابن ميَّادة ، ليتأكد من عقيدته الدينية وهل هو مسلم أو مسيحى ، ولاحظ أنه يحلف بالإنجيل والرهبان والأيمان التى يحلف بها النصارى ، فجزم بمسيحيته . وفى ذلك ما يوضح من بعض الوجوه كيف كانت البحوث الأدبية عند العرب تُعْنَى بالاستقصاء والاستقراء ودقة الملاحظة والاستنباط وسداد الاستدلال ، مما أدَّاهم إلى أن يكتشفوا خصائص الشعراء ومذاهبهم الفنية .

وعلى هذا النحو كان العرب يستضيئون بمنطق أرسطو فى بحوثهم الأدبية مع محاولات خصبة للعناية بالجزئيات والمفردات واكتمال الاستقراء وصحة الاستنباط ، واتسعوا فى الملاحظات سعة شديدة ، وهى تقابل فى البحوث الأدبية التجارب فى

البحوث العلمية عندهم ، وقد ظلوا مع ذلك يحتكمون إلى المنطق الأرسطى ، مكثرين من القواعد والضوابط والأقيسة . وهم فى كل هذا يختلفون عن علماء العصور الوسطى الغربيين فى تعبدهم لمنطق أرسطو ، فقد عكسوا بواسطة الاستقراء الانتقال من العام إلى الخاص، إذ جعلوه الانتقال من الخاص الجزئى إلى العام الكلى ، ووقفوا فاعلية منطق أرسطو وأقيسته إذ أدخلوا عليه التجربة والملاحظة فى إثبات الحقيقة بدون حاجة إلى حدود ومقولات وأقيسة ، أما الغربيون فإنهم أسلموا أنفسهم فى العصور الوسطى لمنطق أرسطو ، معتقدين أنه وحده كاف فى استنباط القوانين العامة لا فى الرياضة وحدها، بل أيضًا فى الطبيعة .

ولا ريب فى أنهم أخذوا يتعرفون بوضوح على العلم العربى فى نهاية تلك العصور فعرفوا بدقة ما تنادى به علماء العرب ومفكروهم من العناية بالاستقراء الكامل والملاحظة والتجربة ، وعلى قبس أو أقباس من هذه المعرفة أخذ روجر بيكون الفيلسوف الإنجليزى (١٢١٤ـ ١٢٩٤م) يهاجم المنطق الأرسطى وما يفضى إليه من اعتماد العلم على الطريقة القياسية ، وقال إنه ينبغى أن يعتمد قبل كل شىء على التجربة ، وهاجمه أتباع أرسطو مهاجمة عنيفة ، ولكن فكرته ظلت حية، وكان أهم من بعث فيها الحياة بقوة فرانسيس بيكون (١٥٦١ ــ ١٦٢٦ م) ، وهو أيضًا فيلسوف إنجليزى ، ويُعَدّ فاتحة عصر جديد فى البحث العلمى ، إذ أخذ يحذر من استخدام المنطق الأرسطى وأقيسته فى علوم الطبيعة ، لاعتماده على أمثلة جزئية فى وضع القوانين الطبيعية العامة ، وقد تكون هناك أمثلة تنقضها ، فلا بد من الاستقراء الكامل ، والأمثلة الكثيرة وحدها لا تكفى بل لا بد من التجربة أو التجارب التى تُجْرَى عليها . وهذا أيضًا لا يكفى فلا بد من جمع الأمثلة القليلة التى تنقض القانون العام ، إذ الأمثلة مهما كثرت يمكن لمثال واحد سلبى أن ينقضها ، وإذن فينبغى أن نرتب أمثلة أى قانون فى ثلاث مجموعات : مجموعة إيجابية ، ومجموعة سلبية ، ومجموعة متفاوتة الدرجة . ودائمًا لا بد من التجربة ، والتجارب وحدها لا تكفى ، بل لا بد من الاستنباط والنشاط العقلى ، وكأن المنهج العلمى الصحيح عنده هو الذى يجمع بين التجربة وبين الطريقة القياسية ، أو بعبارة أدق هو الذى يجمع بين الاستقراء

القائم على التجارب ، وبين القياس العقلى المحكم أو قل هو الاستقراء المصبوب فى قالب عقلى وطيد ، وبذلك كله عُدّ بيكون مؤسس المنطق الحديث .

وجاء بعده ديكارت الفيلسوف الفرنسى (١٥٩٦ — ١٦٥٠ م) ورأى أن يضع للعلوم كلها رياضية وطبيعية منهجاً واحداً صوّره فى مبحثه : « مقال فى المنهج » وقد هاجم بدوره المنطق الأرسطى لأنه يفترض فى مقدمات أقيسته أنها يقينية لا يرقى إليها الشك ، وهاجم فرانسيس بيكون لأنه اعتد بالتجربة والمشاهدة الحسية فى استنباط القوانين الطبيعية ، ونفذ من ذلك إلى منهجه الجديد ، وهو منهج يعتمد على البراهين الرياضية ، إذ العقل الإنسانى فى جوهره يكوّن وحدة ، وما دام هذا العقل يسلم بقوانين الرياضة ، فلا بد أن تكون قوانينه عامة تشمل الرياضة وتشمل الطبيعة معاً . ولكى نقف على المنهج القويم لهذا العقل فى البحث العلمى ينبغى أن نعتمد على القياس ولكن لا قياس أرسطو ، بل نحلل نحن القياس فنراه يبتدئ من أشياء بسيطة يسلم بها العقل وهى البديهيات ، وينتهى إلى أشياء مركبة . وهو يتسع عنده ليشمل كل صور الاستنباط . وقد رأى أن يضع مكان قواعد المنطق الأرسطى القديم الشديدة التعقيد أربع قواعد تختصر المنهج السديد لكل البحوث النظرية ، أما القاعدة الأولى فهى قاعدة اليقين ، وهى أن الباحث فى أى حقيقة ينبغى أن يتجرد من كل ما كان يعلمه عنها قبل النظر فيها وألا يسلم إلا بما هو حق ويقين لا يعتريه أى ضرب من ضروب الشك . وبذلك نقض احترام الآراء الموروثة وكل ما يدخل فى الأوهام ، ولم يعتد إلا بالمعارف البديهية وما يماثلها من اليقينيات . والقاعدة الثانية قاعدة التحليل ، وهى أن كل مشكلة ينبغى أن تقسم إلى أقصى ما يمكن من الأجزاء البسيطة حتى يمكن أن تُحَلّ على خير وجه . والقاعدة الثالثة قاعدة التركيب ، وهى أن يرتّب الباحث أفكاره بادئاً بأبسط الأمور ثم صاعداً درجة درجة حتى يصل إلى معرفة أكثرها تركيباً ، ولا بأس من أن يفرض ترتيباً معيناً بين أفكار غير متتابعة . وهو يصور هنا قوانين المعادلات الرياضية فى تدرجها من البساطة إلى التركيب ، مشيراً بذلك إلى ما ينبغى من تطبيق المنهج الرياضى على كل العلوم . والقاعدة الرابعة ، وهى الأخيرة ، قاعدة الاستقراء

التام ، وهى أن يقوم الباحث بالإحصاءات التامة والمراجعات الكاملة ، حتى يكون عمله دقيقاً وبخاصة من حيث أجزاء الاستدلالات وما ينبغى أن يكون بينها من روابط وثيقة .

وتلا بيكون وديكارت مفكرون وفلاسفة مختلفون اتفقوا على أن المنطق الأرسطى انتهى زمنه ، وأنه ينبغى أن يحل محله المنهج العلمى الذى ينبغى أن يعتمد على دراسة الظواهر ورصدها مع الجمع بين التفكير النظرى وبين الملاحظة والتجربة كلما سنحت الفرصة أو سمحت الظواهر الطبيعية باستخدامها . وهو بذلك منهج يجمع بين قوانين العلوم الرياضية وقوانين العلوم الطبيعية التجريبية ، ويقدرهما جميعاً ، وأيضاً فإنه يقدر العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد السياسى ، وحسبه أن يسجل الأسس التى تقوم عليها والأصول المختلفة التى تسود فيها ، فلكل علم طبيعته ، ومن الصعب أن يوضع لكل العلوم قوانين عامة مطلقة على نحو ما حاول أرسطو قديماً فى منطقه .

٢

مع العلوم الطبيعية

كان من آثار نهضة العلوم الطبيعية فى القرن الماضى أن سيطرت مناهجها وقوانينها على البحوث الفلسفية والأدبية سيطرة أدَّتْ إلى ظهور الفلسفة الوضعية عند « أوجست كومت » كما أدَّت إلى ظهور ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعى للأدب عند طائفة من النقاد ومؤرخى الآداب ، فى مقدمتهم « سانت بيف » و « تين » و « برونتيير » فقد مضوا ينكرون التذوق الشخصى وكل ما يتصل بالذوق وأحكامه ، وأخذوا يحاولون فى قوة وضع قوانين ثابتة للأدب ثبات قوانين العلوم الطبيعية ، قوانين تطبَّق على كل الأدباء كما تطبَّق قوانين الطبيعة على كل العناصر وكل الجزئيات وكل الكائنات . وفى رأى أصحاب هذا الاتجاه أن من أشد الأمور خطأً أن يقال إن كل أديب كيان مستقل بذاته فضلا عن أن يقال ذلك فى أثر من آثاره : قصيدة أو قصة أو مسرحية ، إنما الأديب وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت فى

القديم وتعمل فى الحاضر وتظل تعمل فى المستقبل ، وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لا مفرّ منه ولا خلاص ، إذ تشكّله وتكيّفه حسب مشيئتها وحسب ماتحمل فى تضاعيفها من جبْر وإلزام .

وكان « سانت بيف Sainte-Beuve » (١٨٠٤ – ١٨٦٩ م) أول من دفع فى هذا الاتجاه ؛ إذ دعا فى أحاديثه المعروفة باسم « أحاديث الاثنين » و « أحاديث الاثنين الجديدة » إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم وأممهم وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم وأسرهم وتربياتهم وأمزجتهم وثقافاتهم وتكويناتهم المادية الجسمية وخواصهم النفسية والعقلية وعلاقاتهم بأصدقائهم ومعارفهم ، مع التعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار ومبادئ ، ومع محاولة تبين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم فى الغدوّ والرواح وفى الصباح والمساء . وإذا تمّ كشف ذلك كله فى الأديب أمكن للمؤرخ الأدبى أن يميّز فيه بين الفردى الذاتى والجماعى المشترك بينه وبين مَنْ على شاكلته من أدباء بيئته وعصره ، بحيث ينحّى عنه كل ما يتصل بفرديته وذاتيته ، حتى يوضع فى مكانه الصحيح من الأسرة الأدبية الخاصة فى أمته ، وحتى يوصَل علمياً بينه وبين فصيلته الأدبية ، وما الأدباء فى رأيه إلا فصائل كفصائل النبات والحيوان ، فصائل تتشكّل حسب ما يقع عليها من مؤثرات خارجية ، أو قل حسب ما تنتظم فيه من صفات وخصائص بالضبط على نحو ما تتشكّل فصائل الحيوان والنبات فى العلوم الطبيعية . وحقاً لكل أديب مايتفرّد به فى مزاجه وشخصيته ومواهبه وملكاته ، ولكن هذا التاريخ الطبيعى الجديد للأدب والأدباء لا يعنيه فى قليل ولا كثير ما يتفرّد به الأديب ، إنما يعنيه ما يجتمع فيه مع طائفة من أدباء أمته مما يمكن أن نسميه قاسماً مشتركاً : وهو قاسم يُعِدّه لكى يوضع فى فصيلة أدبية معينة لها خصائصها وصفاتها المحدّدة . وهى صفات وخصائص لا تتضح فى الفصيلة إلا من خلال بحوث دقيقة لكل ما يتصل بأدبائها من علاقات لا تكاد تنحصر بجنسهم وبيئتهم وعصرهم وظروفهم التربوية والاقتصادية والاجتماعية وكل ما أفعم أحاسيسهم ونفوسهم من وشائج وروابط زمانية ومكانية وكل ما داخل حياتهم من حوافز وعوائق مع العناية بما مرّ بالأديب

من طيف سعادة أو طيف شقاء . وبذلك كله ينفذ المؤرخ الطبيعى للأدباء إلى وضعهم وضعاً بصيراً فى فصائلهم الأدبية وأنماطهم الفنية .

وواضح أن سانت بيف شغله وضع الأدباء فى فصائل وطبقات عن الجوانب المميزة لشخصياتهم ، وهى الجوانب التى تجعل لكل منهم كيانه المستقل والتى تتيح لكل منهم أصالته وطوابعه وملامحه الخاصة التى تفرده عن نظرائه فى عصره وبيئته ، وإذا كنا فى الحياة العادية لا نجد شخصاً يكرّر شخصاً آخر ، بل دائماً توجد فواصل فى المزاج والطباع والقوام وقسمات الوجه فأولى أن يجرى ذلك بين الأدباء لاختلاف ملكاتهم ومواهبهم واختلاف ما يقدّم كل منهم من غذاء عقلى وشعورى يضع فيه أفكاره وأحاسيسه وذكرياته وخواطره وخوالجه ، بحيث يصبح كل غذاء له مقوماته وله لونه وطعمه الفريدان . ومن هنا قال بعض النقاد إنه أسقط أروع ما يمتاز به الأدباء من فردية وذاتية محـاولا بكل ما استطاع أن يجعلهم كأنهم أشياء بيولوجية متناسياً أو مهملا ما يمتاز به كل أديب من خصائص ذاتية فردية . على أن توزيع سانت بيف للأدباء على فصائل أعدّ لنمو فكرة المدارس الأدبية ، لأن المدرسة فى واقعها مجموعة من الخصائص الأدبية تشترك فيها طائفة أو طوائف من الأدباء . وقد نمت فى عصره المدرسة الرومانسية ، وحلّت نهائياً محل المدرسة الكلاسيكية التى كانت تُعْنَى عناية شديدة بالتقاليد الموروثة ، وقد دعت المدرسة الرومانسية إلى التحرر منها والعودة إلى الطبيعة وسادتْ فيها كآبة ولجج مختلفة من الآلام وشعورٌ لا ينفد بالوحدة والغربة . ولم تلبث أن تلتها مدرسة البرناسيين نسبة إلى جبل البرناس مأوى آلهة الشعر عند الإغريق ، وكانت تسخر مما فى الشعر الرومانسى من ألم وحزن ودموع ، واستلهمت فى شعرها أساطير الشعوب البدائية ، وعُنِيَتْ بالجمال الفنى عناية واسعة . وسرعان ما ظهرت المدرسة الرمزية التى تؤمن بأن الشعراء لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحاً دقيقاً ، لأن اللغة أعجز من أن تؤديها ، ولذلك ينبغى الاستعانة على تذليل ذلك بالإيحاءات التصويرية والموسيقية . ولا يهمنا البحث فى حقيقة هذه المدارس، إنما يهمنا الإشارة إلى أن فكرة الفصائل الأدبية التى كان يؤمن بها سانت بيف يمكن أن نجد لها أصداء فى مباحث المدارس الأدبية ، ولكن دون المبالغة والتحول بفكرة

المدرسة إلى فكرة الفصيلة الآلية ، فإن الأديب يُدْرَس دائمًا فَرْداً له شخصيته ومقوماته المستقلة على الرغم من انتسابه إلى مدرسة بعينها يخضع أفرادها لخصائص عامة مشتركة ، أو كما قال سانت بيف إلى فصيلة عضوية لها مميزاتها وخصائصها الفريدة .

وخلفه فى هذا الاتجاه العلمى تلميذه « تين Taine » (١٨٢٨ — ١٨٩٣ م) وتعمق فيه أكثر منه ، فإذا هو يحاول إسقاط الفردية الأدبية إسقاطًا تامًّا ، فليس هناك أى خصائص فردية يتميز بها أديب ، وإنما الذى هناك خصائص جماعية تجمع بينه وبين أدباء أمته ، بل هى ليست خصائص إنما هى قوانين حتمية كقوانين الطبيعة ، قوانين تتحكم فى أدباء كل أمة دون أى تفريق ، ومضى تين يطبقها على الأدباء الإنجليز فى كتابه « تاريخ الأدب الإنجليزى » . وحقًّا ظلت أسراب من طريقة أستاذه سانت بيف ، تنفذ إلى بحوثه فى الكتاب على نحو ما نجد فى بحثه لبوب الشاعر الإنجليزى المعروف إذ درسه مستضيئًا بعلله الجسمانية فى بيان خصائصه ، غير أنه سرعان ما عاد إلى قوانينه الأدبية الجبرية يطبقها عليه وعلى أدباء أمته مؤمنًا بأنه لا توجد قوانين ولا معايير سواها ، وهى عنده الجنس ، والبيئة أو المكان ، والعصر أو الزمان .

أما الجنس فيقصد به « تين » الفطرة الموروثة فى الأمة إذ لكل أمة منحدرة من جنس معين خصائصها الفطرية التى يشترك فيها السلف والخلف دون استثناء . ونجد هذه الفكرة واضحة عند الجاحظ فى حديثه عن الأجناس فى بعض رسائله ، وهى ماثلة عند ابن خلدون فى مقدمته ، إذ يتحدث عن الجنس العربى وخصائصه وأثرها فى حياته السياسية . ويظهر أنها كانت من الأفكار التى شاعت فى عصر «تين» ، فقد كان معاصره رينان (١٨٢٣ — ١٨٩٢م) يُعْلى من شأنها علوًّا كبيراً على نحو مايوضح ذلك كتابه : « تاريخ اللغات السامية » وفيه يزعم أن الأمم السامية ينقصها الخيال الواسع والتعمق فى الحكم على الأشياء ، ويقول إنها تعوزها الفلسفة والآثار الأدبية الممتازة ، بخلاف الأمم الآرية التى تمتاز بفلسفاتها وشرائعها الاجتماعية القويمة وفنونها وآدابها الرفيعة ! . وهى نظرية لم تعد تجد لها أنصاراً اليوم ، وهل الجنس إلا أناس سكنوا إقليمًا واحداً أخذوا يعيشون فيه معاً معيشة تكونت فى

أثنائها عاداتهم وتشابهت معارفهم ، ومن قديم تُغير الأجناس والشعوب بعضها على بعض وتنزل جيوش إقليم إقليماً آخر ، وقد تظل به حقباً ، ففكرة الجنس الصافى فكرة خاطئة . وكثيراً ما روّج الأوربيون لفكرة أن الجنس الأبيض يتفوق على الجنس الأسود، ليمكنوا لأنفسهم من استعماره ويحصدوا لأنفسهم ثمار أرضه، وليس البياض والسواد رمز تقدم أو تأخر ، إنما هى تطورات الحياة الإنسانية فى الأمم ، فإذا كان الجنس الإفريقى الأسود يُعَدُّ دون الجنس الأبيض فى التقدم الحضارى فذلك يعود إلى ظروفه ، وقد كان الجنس الأبيض نفسه يوماً فى الدورة الحضارية التى يحياها الجنس الأسود اليوم . وكل ذلك يجعلنا نحذر فكرة الجنس التى أخذ بها «تين» و«رينان» والتى كان يأخذ بها ابن خلدون ،ونفس العرب الذين جعلهم ابن خلدون محوراً لكلامه عن الجنس كانوا فى الجاهلية يحيون حياة أولية ، وأخذت حياتهم بعد الإسلام فى التطور ، فوضعوا القوانين وأقاموا الدول والممالك وأصبح لهم فلاسفة ومفكرون عظام ، واختلطوا فى أثناء ذلك بكثيرين من الشعوب التى عرّبوها ، حتى غدت كلمة العربى لا تدل على الجنس وإنما تدل على اللغة، فالعربى هو الذى يتخذ العربية أداة للتعبير عن فكره ووجدانه ، مهما يكن إقليمه ومهما يكن الجنس الذى ينحدر منه . ومعنى ذلك كله أنه ينبغى أن نحتاط إزاء القانون الأول عند « تين » قانون الجنس ، ونجد العقاد فى كتابه عن ابن الرومى يستضىء بقبس منه فى التعليل — مع شىء من التردد — لافتتان ابن الرومى اليونانى الأصل بالطبيعة ، ومعروف أن اليونان ألّهوا الطبيعة وملئوها بالآلهة ولكنهم لم يعبروا عن افتتان بها على نحو ما يعبر عنها ابن الرومى ، وحين كان الأوربيون يعيشون فى عصرهم الكلاسيكى على محاكاتهم لليونان لم يزدهر عندهم شعر الطبيعة ، إنما ازدهر حين انفكوا عن تلك المحاكاة فى عصرهم الرومانسى ، وفى ذلك مايشهد بأنه لاعلاقة بين فتنة ابن الرومى بالطبيعة وبين جنسه اليونانى ، فالعلاقة كما يقول المناطقة منفكّة .

والقانون الأدبى الثانى عند « تين » قانون البيئة ويقصد بها الوسط الجغرافى والمكانى الذى ينشأ فيه أفراد الأمة نشوءاً يُعدُّهم ليمارسوا حياة مشتركة فى العادات والأخلاق والروح الاجتماعية . وهذا القانون ماثل هو الآخر بوضوح عند ابن

خلدون فى مقدمته ، إذ يتحدث مراراً عن أثر المناخ فى الأمة ، ونراه يقول إن أهل السودان فى أمزجتهم من الحرارة بمقدار نسبتها فى إقليمهم ، ويقول إنها هى التى جعلت الفرح يغلب عليهم كما يغلب الميل إلى الطرب . والإحساس بهذا القانون قديم عند العرب ، إذ نجدهم كثيراً ما يتحدثون عن أهل البدو وأهل الحضر وخصائصهما وأثرها فى لغاتهما ، نجد ذلك عند الجاحظ فى مواضع متفرقة من بيانه ، ونجده عند على بن عبد العزيز الجرجانى فى وساطته بين المتنبى وخصومه ، إذ يتحدث عن اختلاف لغة الشاعر باختلاف بداوته وحضارته . على أنه ينبغى ألا نكبر من شأن هذا القانون فى دراستنا للأدب العربى ، فقد تقف حواجز بين البيئة وتأثيرها البعيد فى حياة أدبائها ، فتجعل تأثيرها ضعيفاً ، حتى لينمحى أحياناً . ومعروف أن هذا الأدب ظل أزمنة طويلة فى بيئات متباينة بين زراعية وصحراوية وجبلية وحارة ومعتدلة وباردة فى إيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر وبلاد المغرب والأندلس ، وكان طبيعياً أن يختلف فى كل بيئة باختلاف طبيعتها الجغرافية والاجتماعية ، غير أن من يدرسه دراسة فاحصة يجد أن هذه البيئات المتباينة متماثلة فيما تنتج من أدب وأدباء ، وكأنهم جميعاً ثمار بيئة واحدة ، أو كأن الأقاليم العربية كلها إقليم واحد . ومرجع ذلك إلى أن الأديب كان يرتفع عن بيئته الخاصة ليحاكى أسلافه النابهين من إقليم العراق ، وكان قد أنتج صفوة ممتازة من الكتاب والشعراء أصبحوا أمثلة عليا للكتّاب والشعراء فى كل إقليم وكل بيئة ، وأينما شرّقت أو غرّبت لا تجد إلا هذه المثل وإلا ابن المقفع والجاحظ وسهل بن هرون وعمرو بن مسعدة وابن العميد وبديع الزمان الهمذانى والحريرى ، وإلا بشاراً وأبا نواس ومسلماً وأبا تمام والبحترى وابن الرومى والمتنبى وأضرابهم ، فهم يحاكون فى كل بيئة ، وهم النماذج الرفيعة التى لا يصحّ لكاتب أو شاعر أن يتجاوزها ، وحتّم عليه أن يرتفع عن بيئته أو قل يتخلص منها ليحاكيهم محاكاة دقيقة ، وكأن أدباء العالم العربى فى مشارقه ومغاربه انفصلوا عن بيئاتهم واندمجوا فى بيئة عامة واحدة ، وهو اندماج يعبّر عن إحساس قوى بالمحافظة على شخصية الأدب العربى التى ثبتت له على مر الزمن . ولذلك يكون من الخطأ أن نحاول تحكيم قانون البيئة فى الشعر العربى الوسيط ، بحيث نحاول فى الشعر المصرى الوسيط مثلا ، أو فى الشعر الأندلسى أن نقيم

فواصل بينه وبين الشعر العربى فى الأقاليم الأخرى ، لأن العالم العربى لم يتفاصل فى أدبه : شعره ونثره ، تفاصل فى السياسة وتكونت فيه وحدات سياسية كثيرة ، ولكن هذه الوحدات لم تنته بالأدباء إلى الشعور بالتفاصل ، أو أنهم يعيشون فى بيئات مستقلة ، يستقل بعضها عن بعض فى الشئون الأدبية والفنية . وقد ظن بعض من عُنى بدراسة الأدب المصرى الوسيط أنه كان للبيئة المصرية تأثير واسع فيه حتى أفرد ذلك بمبحث خاص ، وقف فيه عند الدعوة إلى قانون « تين » والمطالبة بتطبيقه فى الأدب المصرى الوسيط ، دون أى محاولة لإثبات صحة هذا التطبيق عن طريق دراسة هذا الأدب دراسة علمية . وكل من يدرسه يعرف فى وضوح خطأ تطبيق هذا القانون عليه وأنه قامت دونه حوائل تمنع من سريانه لا فى مصر الوسيطة وحدها بل فى الأقاليم العربية جميعها ، إذ كان الأدباء فيها يرتفعون عن بيئاتهم ليحاكوا هذا الكاتب العباسى أو ذاك وهذا الشاعر العباسى أو ذاك ، وقد يرتفعون بمحاكاتهم إلى العصرين الإسلامى والجاهلى . وعلّل لهذه الظاهرة كثير من الباحثين بجمود الفكر العربى فى تلك الأقاليم ، وكأن آلته أصابها عطل ، وهو تعليل مخطىء ، إذ لم يكن جموداً ، وإنما كان محافظة على الشخصية الأدبية العربية الخالدة . وكان مما أشعل هذه المحافظة حتى استحالت إلى إصرار لا يشبهه إصرار غارات الصليبيين والتتار على البلاد الشامية والعربية وكذلك غارات الإسبان المسيحيين على الأندلس . وهى بذلك ليست ظاهرة جمود ، وإنما هى ظاهرة إصرار على أن تظل الروح العربية مضطرمة أقوى وأذكى ما يكون الاضطرام .

وليس معنى ذلك أننا نرى رفض هذا القانون قانون البيئة ، فهو قانون صحيح فى أصله ، ولكن ينبغى أن نحتاط معه ونحن ندرس أدبنا العربى فى أقاليمه وبيئاته المختلفة ، إذ يمكن أن يتوقف أحيانًا عن عمله ، وقد يتضاءل عمله أحيانًا أخرى ، حتى ليبدو أثره فى الأدب والأدباء ضئيلا نحيلا . ومعنى ذلك أن قانون البيئة عند « تين » ينبغى أن نتناوله منه فى غير قليل من الحذر والاحتياط ، لأنه قد يضللنا فى دراسة الأدب العربى الوسيط .

والقانون الأدبى الثالث عند « تين » هو العصر أو الزمان ، ويقصد به الظروف السياسية والثقافية والفنية والدينية ، ولم يكن هذا القانون غائبًا فى تصور العرب ، بل

لقد كان مثله مثل قانون البيئة حاضراً فى أذهانهم ، على نحو ما يتضح ذلك عند ابن خلدون فى مقدمته إذ يتحدث عن الدول وتقلبها وقيامها وزوالها وأحوال العمران بها والتقدم الحضارى والثقافى ، مما أتاح له أن يكتشف علم الاجتماع ، أو كما كان يسميه علم العمران البشرى ، وأن يسجل قوانينه وعلله الجغرافية والاقتصادية ومايتصل بذلك من مؤثرات بدوية وحضارية وثقافية . وانعكست من هذا التصور قديماً أفكار كثيرة عند الأسلاف فى دراستهم للشعراء ، بحيث نراهم منذ القرن الرابع الهجرى يعنون بدراسة بيئاتهم الجغرافية والسياسية والثقافية والشعبية ، ومن خير ما يصور ذلك كتاب « المغرب » لابن سعيد الأندلسى الذى صور فيه نشاط الشعراء فى الأندلس وبلدان المغرب ومصر ، فقد تنبَّه فيه بقوة إلى أن الشاعر إنما هو ثمرة طبيعية من ثمار البيئة الجغرافية المكانية ، والبيئة التاريخية الزمانية ، والبيئة الثقافية الفكرية ، وهو موصول بمجتمعه ومن فيه من الزجالين وأصحاب الملاهى . ومن أجل ذلك نراه قبل أن يعرض شعراء أى بلدة ، ولتكن إشبيلية مثلا ، يسبقهم بعرض بيئتها الجغرافية ثم بيئتها التاريخية ومن كان بها من الحكام والوزراء والكتاب والقضاة ، ثم يعرض بيئتها الثقافية ، ومن كان بها من العلماء على اختلاف فروع العلم والثقافة ، ثم يتلاحق الشعراء ، ثم أعلام الوشَّاحين والزجَّالين .

ولعل فيما أسلفنا ما يدل على أن العرب تنبهوا من قديم إلى قوانين « تين » الثلاثة ، غير أنهم لم يعطوها الحتمية ولا الجبرية التى أعطاها لها « تين » ، إذ زعم أن الأدباء فى كل أمة ينبثقون عنها انبثاق الأضواء من الأفق فى الصباح ، بل لكأنما يتولدون عنها تولد هذا النبات أو ذاك فى تربة معينة وفى ظروف درجة خاصة من درجات الحرارة . وعلى نحو ما يحلل الكيمائيون معدناً من المعادن إلى عناصره تحليلا يصدق عليه دائماً ، أو قل على نحو تحليل الماء إلى أوكسوجين وإيدروجين بنسب معينة تصدق على كل ماء فى الطبيعة يحلل « تين » كل أدب نافذاً أو قل صادراً فى تحليله عن قوانينه الحتمية الثلاثة التى تنعقد بها نماذج كل أدب على نحو ماتنعقد حبَّات النَّدى فى درجة معينة من درجات البرودة . وكل ما يقال وراء ذلك عن الفردية والذاتية والعبقرية الأدبية إنما هو عجز وقصور فى تطبيق هذه القوانين التى لا تتخلف عنها — فى رأيه — جزئية أدبية لا فى الشخصيات ولا فى النماذج ، وخير ما

يوضح ذلك فى رأى « تين » شكسبير فقد كان يعاصره طائفة من الشعراء المسرحيين وإذا نحن فحصنا مسرحياتهم فحصاً دقيقاً وجدناها تشترك مع مسرحياته فى نفس الخصائص والصفات الجوهرية .

و « تين » بذلك ينكر فردية الأديب وأصالته إنكاراً تاماً ، فليس فى الأديب ولا فى أدبه إلا قوانينه الجبرية الثلاثة ، وكأنما فاته مايدْخل على قوانينه الأدبية من خلل بالقياس إلى القوانين الطبيعية ، إذ قوانين الطبيعة دائماً ثابتة ، ولا تتغير من بيئة إلى بيئة ولا من عصر إلى عصر ، بخلاف القوانين الأدبية فإنها دائمة التغير والتحول مما يتيح فى الأدب للتطور وظهور المدارس والمذاهب الجديدة فيه ، حتى لتأخذ أحياناً شكل موجات متعاقبة على نحو ما هو معروف عن الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر وما ذكرناه آنفاً فيه من تعاقب موجات الرومانسية والبرناسية والرمزية . وأخرى وهى أن القوانين الطبيعية يمكن إثباتها دائماً بتحليل جزئية وطرد النتيجة وما يتصل بها من قوانين على بقية الأجزاء ، وهو ما لا يحدث فى القوانين الأدبية فلا بد لها من الاستقراء الشامل استقراء يمكّن من استخلاصها ، مع فتح الأبواب لها دائماً كى تتخلف فى بعض الجزئيات وبعض الوحدات ، أو قل مع فتح الأبواب للاستثناء ، وكثيراً مايتحول الاستثناء بدوره إلى قانون عام ، إذ يندمج فيه كثيرون مكونين لأنفسهم مذهباً جديداً له صفاته وخواصه المستقلة .

ومن أجل ذلك كنا نرى من الواجب الإفادة من قوانين « تين » فى تأريخ الأدب العربى ودراسة أدبائه ، ولكن على ألا يتخذ ذلك الصيغة الجبرية الحتمية التى صاغها فيها ، وخاصة قانون الجنس ، فإنه كما ذكرنا آنفاً ، لا يوجد جنس خالص من كل شائبة إذ من قديم تدخل الجنس الشوائب ، حتى لا يكاد يوجد فى العالم جنس صاف خالص لم تخالطه أجناس أخرى ولم تترك آثارها فيه . ففكرة خلوص الجنس ونقائه لا تكاد تتحقق ، بل هى لا تتحقق أبداً . أما قانونا البيئة والعصر فلا ينكر أحدهما ما لهما من تأثير فى الأدب ، والأدب يتفاوت قوة وضعفاً ولكن دون حتم وجبر وإلزام ، ومع مراعاة المواهب الذاتية والإرادات الفنية . على أنه لابد أن نلاحظ أن هذين القانونين خاصة يتسع بيان تأثيرهما فى مصنفات الأدب العربى الحديثة ، فلا يوجد كتاب فى تاريخ الأدب العربى لمستشرق أو لباحث

عربى حديث إلا ويصل فيه بين دراسة هذا الأدب وأدبائه وبين بيئاتهم وعصورهم وما وقع عليهم من مؤثرات سياسية واجتماعية وعقلية وحضارية كان لها أثرها البعيد فى كل ما أنتجوا من شعر ونثر .

وثالث الثلاثة فى هذا الاتجاه القائم على منهج العلوم الطبيعية وقوانينها الجبرية الحتمية « برونتيير Brunetière » (١٨٤٩ — ١٩٠٦) وقد حاول أن يطبّق ما كتبه دارون عن علم الأحياء فى كتابه « أصل الأنواع » وما رسمه فيه من نظرية التطور أو نظرية النشوء والارتقاء ، محاولا أن يجسّد هذه النظرية فى الأدب وأنواعه ، وكأنما أغراه بذلك « اسبِنْسَر » وما حقق من نجاح فى تطبيقه لها على الأخلاق والاجتماع ، فإذا هو يصنّف فى سنة ١٨٩٠ كتابه « تطور الأنواع الأدبية » محاولا أن يثبِت أنها ، شعراً ونثراً ، تنقسم إلى فصائل وأن كل فصيلة فى الأدب مثلها مثل الفصائل فى الكائنات الحية عند دارون ، فهى تنمو وتتوالد وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب فى أزمنة متعاقبة ، حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهى عندها وتتلاشى كما تلاشت بعض فصائل الحيوان . واختار لتطبيقاته ثلاثة أنواع أدبية ، هى المسرح والنقد الأدبى والشعر الغنائى ، مصوراً فيها كيف أن كل نوع لم يتطور إلا باجتماع دوافع تاريخية ، تستمد من العصر ومن البيئة ومن كل الظروف الاجتماعية . ووجد فى ازدهار الشعر الغنائى الفرنسى فى القرن الماضى ما يسعفه بإثبات أن النوع الأدبى قد يتطابق تماماً مع النوع الحيوانى ، فإذا هو يموت ليخلفه نوع آخر يتلاشى فيه نهائياً ، أو قل إذا هو يتحول إلى نوع آخر يحيا فيه من جديد ، إذ ذهب إلى أن هذا الشعر لم يتطور عن أصل من نوعه مماثل له أو متحد معه ، إنما تطور عن نوع مغاير له فَنِّيَ فيه هو الوعظ الدينى الذى كان مزدهراً بفرنسا فى القرن السابع عشر ، ومرّ به نحو قرن كان يعانى فيه من سكرات الموت ، ثم حَيِيَ من جديد فى الشعر الغنائى الوجدانى .

والنظرية الأساسية عند « برونتيير » صحيحة ، فالأنواع الأدبية تنشأ وتنمو وتتطور متدرجة من زمن إلى زمن كما تنشأ وتنمو وتتطور الكائنات العضوية ، ولكن ينبغى أن نلاحظ ما بين الجانبين من فروق ، فإن الأطوار الأدبية لا يقضى بعضها على بعض ولا يمحو بعضها بعضاً ، وآية ذلك أننا نطرب للشعر الذى كتبه الجاهليون

على الرغم من أنه يمثل طوراً مغرقاً فى القدم . فالطور الجديد فى الشعر لا يحكم على طور قديم بالفناء ، وهو معنى ما يقال من خلود الأدب ، وأنه لذلك لا يوجد فيه قديم ولا جديد ، لأن قديمه حىّ مثل جديده ، وجميع وحداته تخفق بالحياة وستظل تخفق بها أبداً . وقد يصيب نوعاً أدبياً ضرب من الضعف فى عصر ، وتعود إليه الحيوية والنضرةُ فى عصر لاحق على نحو ما هو معروف من ضعف الغزل مثلا فى العصر العثمانى وحيويته ونضرته فى العصرين الإسلامى والعباسى وفى العصر الحديث .

فنظرية التطور مع صحتها ينبغى ألا نبالغ فيها على نحو ما بالغ « برونتيير » . فتصوَّر أن نوعاً أدبياً قد يفنى فى نوع أدبى آخر أو يتحول إليه بحيث يتلاشى فيه ، على نحو ما تلاشى فى رأيه وعظ الوعاظ الفرنسيين فى القرن السابع عشر فى شعر الرومانسيين فى القرن التاسع عشر عند فكتور هيجو وأضرابه . والوصل بين النوعين فيه غير قليل من التكلف ، ونقصد وصل النسب والبنوَّة ، وكان أولى له أن يكتفى بالقول بأن المشاعر التى كان يُشْبعها الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر أخذ يشبعها بعد نحو قرنين من الزمان الشعرُ الغنائىُّ الرومانسى إذن لكان أقرب إلى الدقة ولما أحدث هذا النسب المتهم بين نوعين أدبيين طال الأمد بينهما لا إلى عشرات من السنين ، بل إلى قرنين متطاولين . وكأن النوع الأدبى لا يتطور ، بل يتحول تحولا فجائياً أو قل يقفز قفز شباب الرياضيين للحواجز المرتفعة . والحق أن كل نوع أدبى يتطور ، والتطور من سنن الحياة ، ولكنه يتطور فى أدوار متعاقبة داخلية ، أو قل تنشأ فى داخله نشوءاً طبيعياً متنقلة به من دور إلى دور ومن صورة إلى صورة .

٣

مع الدراسات الاجتماعية

أخذ كثيرون من دارسى الأدب الغربيين منذ القرن الماضى يصلون بين دراساته والدراسات الاجتماعية ، إذ الأدب فى حقيقته إنما هو تعبير عن المجتمع وكل مايجرى فيه من نظم وعقائد ومبادئ وأوضاع وأفكار ، والأديب لايسقط على مجتمعه من السماء ، وإنما ينشأ فيه ويصدر عنه ، يصدر عن كل مارأى فيه وأحس ّ وسمع ، ناسجاً مادته من مسموعاته وإحساساته ومرئياته . وليس بصحيح أن بين الأدباء من يستطيعون الانعزال عن مجتمعهم فى أبراج عاجية كما يقولون ، إذ دائماً تصلهم به علائق كعلائق ذوى الرحم ، علائق منبثة فى كل ما ينظمون وكل ما يكتبون ، وهل يوجد شاعر أو كاتب إلا وهو يحاول أن يخاطب أفراد مجتمعه ، يخاطبهم بما يحسون ويشعرون . ومعنى ذلك أن الأديب يعكس مشاعر مجتمعه وبواعثه ونوازعه من جهة ، ويذيع أدبه وينشره بين أفراده من جهة ثانية ، وكان ينشره ويذيعه قديماً بالإلقاء والمشافهة ، حتى إذا عرف الكتابة أخذ يستخدمها وسيلة لوصله بقومه كى يستمتعوا بآثاره . ودار الزمن دورات وإذا المطبعة تظهر وإذا النشر ينظّم ، فاتخذهما وسائل لإذاعة نظمه ونثره فى الناس ، ولو أنه كان يكتب وينظم لنفسه لما استغل كل هذه الأدوات والوسائل ولاكتفى بأن يردّد خواطره وخوالجه فى نفسه وحنايا صدره .

ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على أن صلة الأدب بالمجتمع صلة وثيقة ، إذ لا يوجد أدب بدون مجتمع ينبثق عنه ، ولنرجعْ إلى الوراء ، لنرجع إلى أعتق صورة الشعر ، وهى صورة الشعر القصصى عند اليونان ، صورة الإلياذة ، فسنجدها لا تتغنّى بعواطف فردية ، وإنما تتغنى بعواطف الجماعة اليونانية لعصرها مصورة حروبها بطروادة ومن استبسلوا فيها من الأبطال . ومن هنا نشأ القول بأن ناظمها ليس هو هوميروس وحده ، وإنما هم أفراد مختلفون من أجيال متلاحقة ، لعل هوميروس كان خاتمتهم ، أو لعله كان واسطتهم وأتمّها من بعده شعراء حاذقون . وإذن فلم ينظمها شاعر إغريقى معين ، وإنما نظمتها أجيال متعاونة ، وهى لم تنظمها لنفسها ،

وإنما نظمتها لتغنى الناس بها ولتصوّر لهم مشاعرهم . وتلا هذا الشعر القصصى عند اليونان الشعرُ الغنائى ، وقد فصل بدوره من عباداتهم لآلهتهم وطقوسهم فيها وشعائرهم وحفلات جماعاتهم فى أعيادهم ، فهو شعر جماعى نشأ فى أحضان الجماعة واحتفالاتها الدينية . وهذا نفسه يلاحَظ فى شعرهم التمثيلى ، فقد كان نظامهم الاجتماعى يقضى أن يحتفلوا فى كل عام بإله من آلهتهم ، وأخذ شعراؤهم خلال هذه الاحتفالات يعرضون على الجماهير فى ملاعب التمثيل طائفة من المسرحيات تصوّر بعض أساطيرهم وما كان يعيش فيه مجتمعهم من شئون الفكر والدين والثقافة . ولا ريب فى أن صلة الشعر التمثيلى بالمجتمع أوضح من صلة أى شعر آخر ، إذ لا بد له من أفراد كثيرين يشاركون صاحبه فى إبرازه وإذاعته ، لا بد له من ممثلين يتعاونون فى تمثيله ، ولا بد له من مُخْرِج يشرف على أدائهم لأدوارهم ، ولا بد له من مسرح وإعداد مسرحى ، ولا بد له من نَظَّارة متفرجين ، حينًا يصفقون ويهللون استحسانًا ، وحينًا يصيحون ويُدَمْدِمُونَ استهجانًا .

وإذا رجعنا إلى شعرنا العربى فى عصوره القديمة لاحظنا أنه نشأ متدرجًا من أناشيد وتراتيل دينية ، أو قل إنه فصل عنها كما تَنْفَصل الثمرة من غصنها ، يدل على ذلك ما حكاه القرآن عن العرب من وصلهم بين الشعر والسحر وتعاويذ الكهنة فى مثل الآية الكريمة : (وقالوا إن هذا إلا سحر مبين) ومثل : (إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون) ، ومثل : (وما تنزّلت به الشياطين وما ينبغى لهم وما يستطيعون) ؛ وكأنما كانوا لا يزالون فى أواخر العصر الجاهلى يشعرون بالصلة الوثقى بين الكهانة والسحر والشعر . وكانوا يعتقدون اعتقاداً جازمًا أن الشياطين هى التى تُلْهِم الشعراء ما يجرى على ألسنتهم من الأشعار ، وسَمَّوا شياطين بعض شعرائهم مثل « مِسْحل » شيطان الأعشى . وفى ذلك ما يدل على أن شعرنا نشأ من خلال حياة الجماعات العربية الأولى وطقوسها الدينية وما اتصل بها من كهانة وسحر وصلات — زعموها — بالشياطين ومن تراتيل كانوا يرتلونها للآلهة ملتمسين منها النصر لأبطالهم والظفر بأعدائهم والغفران لمن يقضون نَحْبَهم . وخذ المديح مثلا فإنه فى أصله تراتيل للآلهة كى تنصرهم وتنصر أبطالهم ، وما زالت

هذه التراتيل تتطور حتى اتخذت صورة ثناء على هؤلاء الأبطال وما حققوا لهم من أمجاد حربية . وبالمثل الرثاء فهو فى أصله توسلات للآلهة كى تستقر روح الميت وتسكن فى قبرها ، وما زالت هذه التوسلات تتطور حتى اتخذت شكل مناقب يوصف بها الميت استعطافاً للآلهة وزُلْفَى . وكذلك الهجاء ، فهو فى أصله أدعية للآلهة كى تصبّ لعناتها على رءوس أعدائهم وتؤيدهم فى تمزيقهم شرّ ممزّق ، ويؤكد ذلك ما يُرْوَى عن الشاعر الجاهلى من أنه كان إذا أراد هجاء لأعدائه وأعداء قبيلته لبس ثوباً خاصاً كثوب الإحرام وحلق رأسه داهناً أحد جانبيها ومرسلا من شعره ذؤابتين واعتكف أياماً ، حتى ينتهى من نظم هجائه فى هذا الجو من النسك والتبتل ، وكأنه يؤدى بعض شعائر حجهم لآلهتهم ، حتى يسقط هجاؤه على أعدائه لعنات تؤيدها الآلهة . وفى ذلك كله ما يدل بوضوح على أن الشعر الجاهلى نشأ وثيق الصلة بالمجتمع وعباداته وشعائره وتراتيله ، وهى صلة ظلت تزداد مع الأيام توثقاً ، حتى غدا هذا الشعر مرآة صافية نقية للمجتمع الجاهلى بحياته البدوية الرعوية وكل ما نشأ فيها من علاقات فى السلم والحرب وفى الحب وغير الحب .

وفى الشعر الجاهلى ظاهرة لعلها فى حاجة إلى تفسير اجتماعى ، ونقصد ما يشيع فيه من جهل بالناظمين لبعض قصائده ومقطوعاته أحياناً ومن شك فى الناظمين الحقيقيين أحياناً أخرى ، وتفسير ذلك اجتماعياً بسيط ، فقد كانت المقطوعات والقصائد فى طفولة الأمم تأخذ صبغة اجتماعية ، ولا نقصد تمثيلها للمجتمع ، وإنما نقصد أن الجماعة كانت تشارك فى نظمها ، فلم ينظمها شاعر معين وإنما نظمها شعراء كثيرون تعاونوا فى نظمها ، وربما انتسبوا إلى أجيال متلاحقة ، وما زالوا يتداولونها حتى تناولها شاعر ماهر ، فأعطاها اللمسات النهائية أو قل أعطاها الشكل الأخير ، ومن هنا كانت تُنْسب لهذا الشاعر أو لذاك ظناً من الرواة أن شاعراً بعينه هو الذى سوّاها فى صيغتها التامة . وقد لا يُعْرف الشاعر ، وكأنما تظل لها صبغتها الجماعية العامة ، فهى عمل جماعى من صُنْع كثيرين ، شأنُها فى ذلك شأن الأساطير التى لا تُنْسَبُ إلى شخص معين فى المجتمع ، إنما تُنْسَبُ إلى المجتمع كله الذى ظل يُنقّح فيها ويعدّل ويسوّى حتى أخذت شكلها النهائى .

وقد أدرك أفلاطون وأرسطو من قديم الطبيعة الاجتماعية للشعر وما يُحدِثُ من تأثير فى الجماهير ، ومعروف أن أولهما كان يعتنق نظرية المُثُلِ ، وهى تنتهى عنده إلى أن الشعر يقلد حقائق الواقع ، وهذه بدورها لا تستقلّ بنفسها ، وإنما تحاكى حقائق كلية فى سماء الفكر المثالىّ المجرد ، وكأن الشعر يبتعد عن الحقيقة الكلية خطوتين أو ثلاثا . واتخذ من هذه النظرية قبساً هاجم على ضوئه الشعر فيما رسمه بجمهوريته للمدينة الفاضلة إذ رأى الشعر يبتعد عن الحقائق الكلية ، وأهم من ذلك أنه رأى فيه خطراً أى خطر على مجتمع المدينة الفاضلة إذ لا يَحتْكم إلى العقل وإنما يحتكم إلى العواطف يغذّيها وينميها إلى أقصى حد ، مما يجعله خطراً محققاً على المدينة المثالية ، لأنه يعرّضها للمعيشة العاطفية وألا تصدر فى تصرفاتها عن العقل . وخُذْ مثلا بطل المأساة فإن الشاعر يبالغ فى وصف أحزانه ، حتى ليبكى ويتألم تألماً مرّاً ، ويشاركه من يتفرّج عليه فى عواطفه ويبكى معه كالمرأة ، وكان ينبغى أن يتحلّى البطل بأخلاق الرجولة من الصبر والشجاعة واحتمال المكروه ، حتى يقتدى به النظارة . وتمتلئ المأساة بنزعات الشر والحقد وبالآلام والشهوات والمشاعر النزقة ، وبدلا من أن نضبطها ونكبتها نطلقها ونترك لها العنان بنفس الشاكلة التى يصور فيها الشعراء الآلهة والأبطال . وكل ذلك من شأنه أن يهدد المدينة الفاضلة بالخراب والبوار إذا تسلط عليها الشعراء وأُقصِيَ عنها الأخيار وأصحاب العقول الحصيفة الراجحة .

وأفرد أرسطو للشعر كتاباً درس فيه المأساة دراسة تفصيلية ، وقد بدأه بنظرية أستاذه أفلاطون القائلة بأن الشعر محاكاة للطبيعة ، ووقف بهذه المحاكاة عندها ، ولم يجعلها محاكية لحقائق كلية أو مُثُل عليا مجردة ، إذ لم يكن عقله رياضياً ، فلم يكن يؤمن بمثل هذه الحقائق الخيالية ، وكأنما كان عقله كعقل الطبيعيين الذين لا يؤمنون إلا بالواقع المحسوس غير مُفْضِين إلى أبحاث نظرية مجردة ، بل لعله هو إمام الطبيعيين . ومن أجل ذلك رفض نظرية المثل الأفلاطونية فى الشعر وغير الشعر ، وحاول أن يتوسع بمفهوم المحاكاة التى ذكرها أفلاطون ، فقال إن الشعر لا يحاكى الطبيعة محاكاة مطابقة للواقع ، هو يحاكيها ولكن محاكاة الرقص والموسيقى لها ، وبعبارة أخرى هو لا يحاكيها محاكاة آلية إذ يحرّف فيها ويعدّل على نحو

ما تعدّل وتحرّف حركات الراقصين ونغمات الموسيقيين لها ولواقعها المادى المحسوس ، ولنرجعْ إلى المأساة فهى تصور شخصيات الطبقة النبيلة خيراً مما هم على حين تصور الملهاة شخصيات الطبقات الشعبية أسوأ مما هم ، وهو تصوير يقوم فى العملين على ما يحتمل وقوعه وفقًا للطبيعة الإنسانية لا وفقًا للواقع الخارجى ، ومن هنا كان الشاعر يبتدع مأساته أو ملهاته مهما استمد عناصرهما من العالم الحقيقى ، وكان الشعر أكثر فلسفة وإبداعًا من التاريخ لأن التاريخ يصور ما حدث والشاعر يصور ما يحتمل حدوثه ؛ ونفس الشخصيات التاريخية يعرض الشعر أفعالها وأقوالها فى نطاق ما يحتمل حدوثه لا فى نطاق ما حدث تاريخيًّا ، وبعبارة أخرى فى نطاق حقائق التاريخ الكلية العامة ، أما المؤرخ فيتقيد بحقائقه الواقعية الخاصة . والشعر بذلك — فى رأى أرسطو — لا يحاكى الواقع بل إنه يعيد بناءه على أساس من الاحتمال . وينقض أيضًا نقضًا ما ذهب إليه أستاذه من أن الشعر يفسد المواطن الصالح بتغذيته لمشاعره وتنمية عاطفتى الشفقة والخوف فيه ، حتى ليصبح أسيراً لانفعالات تفسده وتدفعه عن أن يكون مواطنًا مثاليًّا فى المدينة الفاضلة ، فقد ردّ بقوة هذه التهمة ، مستخدمًا لذلك كلمة « التّطْهير katharsis » واختلف الباحثون فى أصل معناها اليونانى ، قيل إنها كانت تؤدى عندهم معنى طبيًّا هو التطعيم ومعالجة الداء بالداء . ومهما يكن أصلها فقد أراد بها أرسطو فى بحثه للمأساة الشعرية أنها تخلص عاطفتى الشفقة والخوف عند الإنسان من تضخمهما وتُشيع فى النظارة غير قليل من الراحة والرضا ، فالشعر لا يجعل الناس عاطفيين ولا يُشيع فيهم انهياراً فى الأخلاق أو أخلاقًا شائنة ، بل على العكس ينقّى عواطفهم ويخلصها من أدْرانها ومن كل خَوَر وضعف .

وبوحيٍ من فكرة أرسطو فى التطهير مضى هوراس يزعم أن الشعر يثقّف الناس ويمتعهم. وظلت فكرتا الثقافة والإمتاع عالقتين بأذهان النقاد فى عصر النهضة وأوائل العصر الحديث . حتى إذا كنا فى القرن التاسع عشر وجدنا النقاد ومؤرخى الأدب الفرنسيين يبحثون مباحث واسعة فى صلة الأدب بالمجتمع وعلاقته بكل ما يجرى فيه من أعمال جَمْعية وشعبية . وأخذت تنمو فى أثناء ذلك الدراسات الاجتماعية وينمو معها درس العلاقات فى المجتمع وما ينعكس فيها من طبقات ومن حرف وصناعات وطرق

إنتاج وظواهر سلوكية واجتماعية . وكل ذلك أخذ طريقه إلى دراسة الأدب ، فأخذت تُدْرَسُ فيه المادة الاجتماعية التى يعبِّر عنها وما يتصل بها من عناصر المجتمع وما يكون قد نشأ بين تلك العناصر من صراع ، وكذلك علل الصراع وبواعثه العميقة المتشابكة وخاصة من حيث الإنتاج ومشاكله . ويتغلغل نفر فيما وراء الحياة المعاصرة محاولين استكشاف الموروث العتيق فى الشعب ، وهم الذين يعنون بدراسة الفولكلور الأدبى حتى يتبينوا جذوره الاجتماعية الراسخة .

وعلى هذا النحو أخذ الأدب يُدْرَسُ اجتماعيًّا من وجهات متعددة ، ووجد الدارسون مادة خصبة فى العصور وتطورها حضاريًّا أو صناعيا ، فعصر مثل عصر الآلة الصناعية يخالف مجتمعه بدون شك المجتمعات التى سبقته ، بسبب ما حدث من تغير فى حياة العامل وأسرته ومعيشته فى بيئات مكتظة بالسكان . وكلما تقدمت الحياة الإنسانية فى العصر الحديث أخذت الطبقة العليا فى المجتمع تذوب فى الطبقتين الوسطى والدنيا ، ولذلك أثره العميق فى معيشة الأديب ، فليس من يُفْرَضُ عليه العناء والشقاء كمن يتخلَّص منهما ، وليس من يجوع ويَعْرَى كمن يكتسى ويَرْوَى . ومن المؤكد أن الظروف المادية الاقتصادية للأدباء أخذت فى التحسن مع انتشار الاشتراكية وتكافؤ الفرص ومع ما طرأ على التعليم والتربية والثقافة من ظروف جديدة . ولا بد أن نلاحظ الفروق البعيدة بين مجتمع فى قرية من قرى الريف وبين مجتمع فى منطقة من مناطق المصانع . فلكل ظروفه وملابساته التى تؤثر فيمن يعيش فيه أديبًا وغير أديب .

وينبغى أن نلاحظ أن مَن يدرسون الأدب دراسة اجتماعية لا يريدون أن يتبينوا فيه انعكاسات المجتمع فحسب ، فتلك مسألة بديهية ، إنما يريدون أن يتبينوا ما فى بيئة الأديب من ظواهر اجتماعية ومدى تأثيرها فى أدبه محاولين النفوذ إلى معرفة طبقة الأديب الاجتماعية التى ينتمى إليها وما عاش فيه من أوضاع اقتصادية ومدى استجابته لموقف طبقته وصدوره عنها فى آثاره . وقد أدَّى ظهور النظريات السياسية الحديثة فى القرن الحاضر إلى ظهور مقياس اجتماعى جديد هو مقياس الالتزام فى الأدب ، فالأديب لا يُطْلَبُ فى أدبه أن يعكس علاقات مجتمعه وأوضاعه فحسب ، بل يطلب منه أن يشارك فى تكييف مجتمعه ، بحيث يصبح جزءاً لا يتجزأ من كل ما يجرى فيه من

مشاكل وقضايا ومعارك ، وبحيث يذود عنه حين يطالب الذياد ، فينبرى للدفاع عنه بقلمه وكل ما يستطيع من مقالة أو قصيدة أو قصة أو مسرحية . وبذلك لا يكون كائناً طفيلياً فى المجتمع ولا هارباً من معاركه ولا آبقا شاذاً أو منطوياً على نفسه، بل مشاركاً فى حياته وآلامه وآماله متضامناً مع أفراده ، يعيش ما يعيشون من الصراع ويلتزم مايلتزمون من المسئوليات . أما من يتغنون تجاربهم الشخصية البحتة غير مفكرين فى مجتمعاتهم كأنهم يعيشون فى غرف منعزلة عنها فإن أدبهم حرى بالإهمال ، ومثلهم من ينسحبون من الحاضر مستمدين فى أدبهم من الماضى ومن التاريخ والأساطير ، وواجب الأديب حقا أن يعيش المشاكل التى تقلق عصره صادراً فى آثاره عن الطبقة التى ينتمى إليها ونفسيتها وكل ما يجرى فيها من تناقضات وصراعات .

وبهذا المقياس الملتزم لا يُعَدُّ الأثر الأدبى جيداً إلا إذا عبَّر بوضوح عن موقف صاحبه من قضايا عصره وأمته وإلا إذا أحسَّ مشاعر مجتمعه وأصبح فاعلا فيه مؤثراً ، فإن لم ينهض بذلك ولم يحتمل تبعاته فإنه يُعَدُّ متخلفاً عن مسايرة الحركة الصاعدة فى أمته ، بل قد يصبح معوِّقاً وأداة سيئة من أدوات السلبية وخاصة فى الفترات التى تتحول فيها الأمة من عالم الإقطاع والرأسمالية إلى عالم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، إذ يصبح واجب كل أديب حينئذ أن ينهض بدوره الفعال فى تطوير أمته ودفعها بقوة إلى طور أرقى من طورها الذى كانت تعيشه والذى كانت تئنّ فيه مما تحمل من أثقال الظلم والبؤس والشقاء ، حين كانت تتمتع طائفة قليلة بأدوات الترف والنعيم تهيئها لها كثرة الشعب وجماهيره ، التى كانت تكدح وتتصبَّب عرقاً لتستمتع هذه الطائفة على حسابها دون أن تؤدى أى عمل ، فحياتها فراغ مطلق إلا من الترف ووسائله ، والشعب يشقى ويجوع ويظمأ ويمرض . وقد نفض عنه أخيراً كل هذه الأثقال والأوزار ، وهو يعمل على النهوض بحياته على أساس من العدالة . غير أنه لا يزال يخوض إلى ذلك معارك ، وواجب الأديب أن يخوضها معه ، ويحتمل كل ما يحتمل من تبعات ، وهل هو إلا فرد منه يشعر بما يشعر ويحس بما يحس ، وما إنتاجه فى واقعه إلا تعبير عن هذه المشاركة المتصلة للشعب فى جميع أمانيه وآلامه ، وإن هو نكل عنه أو لم يستجب له فى أى أثر

من آثاره كان عضواً أشلّ لا نفع فيه ولا غناء .

ويخاصم بعض النقاد أصحاب هذا المقياس الاجتماعى ذاهبين إلى أن الأدب يمثل دائماً المجتمع الذى يصدر عنه، ويقولون إن ذلك يتضح فى تاريخ الأدب العربى، فهو فى العصر الجاهلى يمثل جماعته البدوية وفى العصر العباسى يمثل المجتمع المتحضر بكل ما كان فيه من مجون وإثم وزندقة وزهد وشظف وتعاسة وبؤس . ويقولون أيضاً إنه ينبغى أن تُكفَلَ للأديب حريته وألا يُطالَبَ بموقف معين من الحياة ، مما قد يتعارض مع مشاعره وتجاربه الحقيقية التى ينبغى أن يصدر عنها فى أدبه . ومن الخطأ أن يُخلَطَ بين حرية الشاعر وتعبيره عن مجتمعه ومواقفه، لأن هذا التعبير قد تتطلبه حريته نفسها ، وأيضاً من الخطأ أن يُخلَطَ بين صدور الشاعر عن مجتمعه وبين التزامه ، إذ لا يختلف اثنان فى أن الأدب يصور حياة شعوبه ، وليس هذا موضع اختلاف أو جدل ، إنما الذى يختلف فيه النقاد هو أن يكون الأديب ملتزماً بقضايا معينة فى مجتمعه ، يحارب من أجلها ويصارع ، كقضية البؤس مثلا وما يتصل بها من ظلم ، فإنه لا يصور البؤس والظلم وإنما يصارعهما شاعراً فى أعماقه بأن جوع مواطنٍ شىء خطير يتهدد كيان مجتمعه حتى ليكاد ينقضُّ من أساسه انقضاضاً .

ويبالغ خصوم مقياس الالتزام، فيقولون دعوا الأديب ينتج كما يُلْهمه مجتمعه ولا تضيِّقوا عليه الدروب التى يسلكها إلى أدبه ولا تغلقوها من دونه، فالأدب ليس طعاماً ولا شراباً ولا وسيلة إلى دعوات سياسية أو اجتماعية يسخَّر من أجلها وفى سبيلها ، وإنما هو غاية يتغذَّى به العقل والروح ، وطالما غَذَّى الناس وأمتعهم قبل أن تظهر الدعوات السياسية والاجتماعية المعاصرة، وما تزال آثاره القديمة تغذِّينا، وتمتعنا مع خلوها من التوجيه السياسى والاجتماعى . وهو كلام قد يبدو مقبولا ، غير أنه لا يَصْدق على حياة الأمم المتطورة فى عصرنا حين تهدم نظاماً بالياً وتقيم مكانه نظاماً جديداً ، إذ تكون فى حاجة إلى تجنيد كل عناصر الشعب وأدبائه ليتضامنوا معاً فى التبعات والمسئوليات . على أن القول بأن الأدب القديم يخلو من التوجيه ومن الالتزام فى حاجة ماسة إلى شىء من التصحيح ، وكلنا نعرف أنه كانت تتقابل فى عصر بنى أمية أحزاب متنافرة هى أحزاب الزبيريين والشيعة

والخوارج ، وكان لكل حزب نظريته السياسية الخاصة التى يدافع عنها بالسيف تارة وبالشعر والخطب تارة ثانية ، وكانت نظرية الحزب الزبيرى أن تكون الخلافة فى قريش روحاً وواقعاً عملياً فتكون حاضرتها فى الحجاز وتعتمد فى ولاتها على قريش والحجازيين لا على قبائل الشام اليمنية كما يصنع الأمويون ، وكان عبيد الله ابن قيس الرُّقَيَّات لسان هذا الحزب ،ونظريته تتجاوب أصداؤها فى أشعاره، وهو بذلك ملتزم ، يلتزم التعبير عن آراء حزب ويلوّح بها فى وجوه خصومه على نحو ما تلوّح جيوش ابن الزبير فى وجوههم بالسيوف والرماح . وكان الشيعة يرون أن تكون الخلافة فى بنى هاشم ، حتى يملئوا الأرض عدلا بعد أن ملأها الأمويون جوراً وظلماً ، ونجد لهذا الحزب شعراء كثيرين يعتنقون مبادئه ، ويذودون عنه بالسيف وبالشعر ، وهم بذلك شعراء ملتزمون يطالبون بالعدل الذى لا تطيب الحياة إلا به ولا تستقيم بدونه ، وكثيرون منهم قُتلوا دون تحقيقه أو عُذّبوا عذاباً شديداً . أما الخوارج فكانوا ينكرون أن تكون الخلافة مقصورة على قريش أو غيرها من القبائل ويرون أن تكون شُورَى بين المسلمين من العرب والموالى ينهض بها أكثرهم كفاءة لها ولو كان أعجمياً ، حتى تتحقق المساواة والعدالة بين أفراد الأمة ، وقد تحولوا ثواراً وتحوّل معهم شعراؤهم ، فسيوفهم لاتفارقهم فى غدوّهم ورواحهم ، إذ باعوا أنفسهم لعقيدتهم فهم يعيشون للجهاد ، وهم يطلبون الموت مستصغرين الدنيا ومتاعها الزائل ، وشعرهم يقطر حماسة ورفضاً للدنيا واستبطاء للموت واستعذاباً له ، كما يقطر بعقيدتهم ودفاعهم عنها حتى الدماء الأخير ، وهم بذلك ملتزمون أصدق ما يكون الالتزام . وإذن فليس الالتزام جديداً فى الأدب العربى ، بل لعل عصورنا القديمة عرفت منه صوراً أدق من الصور الحديثة ، إذ كان الشاعر يناضل فى سبيل عقيدته السياسية والمذهبية بسيفه وقلمه وشعره .

ولا بد أن نشير هنا إلى أن بعض الباحثين فى الأدب العربى أخذوا يتجهون إلى دراسته من الناحية الاجتماعية ، غير أنهم عُنوا غالباً ببيان صور المجتمع كما يمثلها الأدب ، فهم يحاولون بيان الأخلاق والعادات والمذاهب الدينية والسياسية وأحوال المعيشة والأعياد ، وقلما وقفوا عند طبقات المجتمع وما قد يكون بينها من صراع عنيف أو غير عنيف ، وهم أيضاً قلما تحدثوا عن مصادر الثروة وتوزيعها بين

الطبقات ، غافلين عن أن الناس يعيشون دائماً فى قبضة قوى اقتصادية تسيرهم وتحركهم وتطبعهم بطوابع خاصة . والمجتمع العربى الوسيط من أكثر المجتمعات طبقات متباينة ، فدائماً نجد فيه طبقة الحكام التى تكاد تستأثر بكل شىء هى ومن كانت تستعين به من الوزراء والقواد وكبار رجال الدولة ، وكانت بجانبها طبقة وسطى من التجار والموظفين الصغار والمغنين والشعراء ، ثم طبقة عامة من صغار التجار وأصحاب الحرف والفلاحين والرقيق . وقد يكون من أسباب النقص فى دراسة هذه الطبقات ومن يمثلونها من الأدباء والشعراء أن الباحثين عادة لا يقرءون سوى كتب التاريخ والأدب ، وهى لا تصورهم تصويراً دقيقاً ، وقد يكون خيراً منها كتب الخراج وكتب الفقه وكتب الحسبة والأسواق ، ففى هذه الكتب معارف كثيرة عن حياة الناس ودخولهم وثرواتهم ، والمستوى الذى كانوا يعيشونه ، وحين تُستقصى هذه الكتب تصبح كتابة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى للأدب العربى قريبة المنال .

٤

مع البحوث النفسية

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الاتجاه النفسى فى بحث الأدب قديم قدم الإغريق ونظراتهم البصيرة فى الشعر والشعراء ، إذ نرى أفلاطون فى محاورته المعروفة باسم : «إيون أو عن الإلياذة» يقول إن الشاعر ينظم شعره عن إلهام وحال تشبه حال الجنون ، فهو لا يصدر فى شعره عن عقله . وبذلك كان أول من تحدث عن إبداعه كما كان أول من وصَمَهُ بأنه مشلول العقل ، أو بعبارة أخرى بأنه مريض مرضاً نفسياً أو عصبياً وأنه لذلك يضر المجتمع الرشيد فى مدينته الفاضلة أو المثالية . واقتبس منه تلميذه أرسطو فى كتابه « فن الشعر » هذه الفكرة وما اتصل بها من المحاكاة وتغذية الشاعر للعواطف إلا أنه خفّف من حدة الفكرتين كما أسلفنا فى غير هذا الموضع ، وبقيت منها ظلال تتصل بالإلهام . وتلقانا عنده تأملات مختلفة فى نفوس الشعراء والنفس البشرية كفكرة التطهير التى ألممنا بها . وحمل عنه هوراس أقباساً

من هذه التأملات وكذلك لونجينوس فى مقالته عن الأسلوب إذ جعل من بواعث التأثير فى الشعر قوة العاطفة .

وتضعف مثل هذه التأملات فى نقد العصور الوسطى لجهل النقاد لها ، حتى إذا كان عصر النهضة واستكشف الأوربيون الآداب اليونانية والرومانية عادت إلى الظهور من جديد . وما زالت تنمو حتى أتيح لها كولريدج ، فإذا هو يبثّ فيها حيوية قوية فى كتابه «سيرة أدبية Biographia Literaria » وقد نشره فى سنة ١٨١٧ وهو يفرّق فيه فرقاً واضحاً بين الشعر والعلم قائلا إنهما يختلفان بسبب مخاطبة أولهما للعاطفة ومخاطبة ثانيهما للعقل ، فالشعر عنده عاطفة وانفعال حاد ورؤيا روحية للوجود ، ويقول إن الوجود سَدِيمٌ يعيد إليه الشاعر نظامه نافضاً عنه الفوضى ، أما العلم فيعنى بتفسير الوجود والكشف عن حقائقه ، على حين نجد عناية الشاعر منصبة على محاولة معرفة سرّ الوجود عن طريق ملكته الخيالية التى تعيد خلق الواقع مازجة بينه وبين العواطف والانفعالات النفسية . وبذلك كان الشاعر لا ينقل لنا الواقع وإنما يوهمنا بنقله على نحو ما يلقانا ذلك فى الحلم ، وكل ما بين الحلم والشعر من فروق أن هذا العمل فى الشعر إرادى وفى الحلم غير إرادى ، وبذلك ربط « كولريدج » بين الحلم والشعر ، بل لقد تنبه فى وضوح إلى نظرية اللاوعى أو اللاشعور حين تحدث عن تأملات غير منضبطة عند الشعراء تجتاز بهم حدود العقل الواعى .

و « كولريدج » بذلك كله يعد إرهاصاً قوياً للدراسات النفسية الحديثة فى الأدب ، وقد بدأت بدءاً علمياً بالمعنى الكامل لكلمة علم حين نشر فرويد سنة ١٨٩٩ كتابه « تفسير الأحلام » وما أخذ يكتبه بعد هذا التاريخ عن طبيعة الفن والفنان وعلاقة الشاعر بأحلام اليقظة وما إلى ذلك من دراسات تناولت بعض الفنانين وبعض أعمالهم كما تناولت بعض الأدباء وبعض آثارهم محاولا دائماً النفوذ منها إلى أن الإبداع فى الفن ، شعراً وغير شعر ، إنما هو تنفيس عن رغبات جنسية مكبوتة فى اللاشعور كُبتت منذ عهد الطفولة أو قُمعت قمعاً شديداً ، وهو قمع جعل وجه الحياة النفسية لكل فنان كوجه المحيط يبدو فيه الماء ساكناً على السطح ، أما ما وراء السطح فالماء فيه مضطرب مائج بتوترات انفعالية تشيع فيها

عقد شتى كما تشيع ألوان من الكبت، والفن تعبير عن كل ذلك، تعبير مرضي يُراد به إشباع شبق مكظوم لم يستطع الفنان تحقيقه فى سنيه الأولى، وكأنما يريد، وقد حُرم منه إلى الأبد، أن يتسامى عنه وعما يتصل به من نزعات جنسية منهومة رافقته منذ طفولته ، وهو يتخذ أداة لتساميه آثاره الفنية . والإبداع الفنى بذلك يستمد من عالم الجنس المكبوت فى داخل الفنان ، وكأنه يحاول أن يشبع رغباته الجنسية المستسرة فى نفسه بضرب من التسامى يعوّضها به عما فقدته فى عالم الجنس الحقيقى . ومن العقد التى وقف عندها طويلا «عقدة أوديب» التى تشغل فى قلب الطفل غيرة محمومة من أبيه على أمه كما دُلعت قديمًا عند الإغريق فى قلب أوديب على نحو ما صوّرت ذلك الأساطير والأقاصيص ، وهى عقدة تجثم — فى رأيه — فى قلب كل إنسان مفضية إلى صور شتى من الانحراف الجنسى ، وتقابلها عند المرأة « عقدة إليكترا» التى تُضْرم فى قلب الطفلة الغيرة من أمها على أبيها كما أضرمتها قديمًا أقاصيص الإغريق وأساطيرهم فى نفس إليكترا فاندفعت تساعد فى حمية أخاها « أورستس » على قتل أمها ثأراً لأبيها « أجا ممنون » . وكأنما المرأة والرجل يعيشان دائمًا على حافة عقد جنسية مكبوتة فى اللاشعور ، تكوّنت منذ الطور الأول فى حياتهما المبكرة .

ويختار فرويد رساما وقصصيًّا لتجسيد عقدة أوديب ، هما الرسام الإيطالى « ليوناردُو دافنشى » والقصاص الروسى « دوستويفسكى » ويدرسهما دراسة نفسية تحليلية موضحًا مدى سيطرة هذه العقدة على سلوكهما وآثارهما الفنية بسبب ما ارتبط بها عندهما من كَبْت جنسى . وقد مضى يدرس « ليوناردو دا فنشى » فى مذكراته وكتاباته وما كتبه عنه معاصروه محاولا أن يتعرف إلى كل التفاصيل التى عملت فى لاشعوره وسلوكه وآثاره ، وعرف أنه لم يكن ابنًا شرعيًّا مما دفعه فى طفولته إلى الارتباط ارتباطًا وثيقًا بأمه ، بحيث ملأت عليه كل عواطفه ومشاعره ، فإذا هو يُخفق، منذ شبّ عن الطوق، فى تكوين أى علاقة بأية فتاة أو سيدة، حتى ليرفض الزواج رفضًا باتًّا ، وكأنما لم تعد فيه بقية لزواج أو حب . ويقول فرويد إن ذلك أدّاه إلى ضرب من الشذوذ فى علاقاته بتلاميذه ومريديه كما روى ذلك معاصروه ! . وعرف فرويد أنه حلم فى طفولته بحدأة ، فحاول أن يتخذ من هذا

الحلم تفسيراً لعقدته وكبْته الجنسى وما اتصل به من شذوذ ، إذ افترض معرفته بالحضارة المصرية وما رُوى من أن المصريين كانوا يرمزون للأمومة بطائر يشبه الحدأة لعله العنقاء ، واقترن ذلك فى لاشعور « دافنشى » بما يقال عن بعض الطير من أن أنثاه لا تحتاج فى تلقيحها إلى قرين من نوعها ، كما اقترن فى نفسه بميلاد المسيح . وكان يعيش مع زوج أمه الذى قاسمه حبها وعطفها ، ومن كل ذلك تكوَّن حلمه بالحدأة كما تكون حلم يقظته بما أحدث من رسوم باهرة نفَّس بها عن كبته وما رسب فى أغوار لا وَعْيه من عقدة أوديب ، أوعقدة حبه الدفين لأمه ، تلك العقدة التى تكمن وراء سلوكه المرضى كما تكمن الجذوة فى الرماد . ولايفسر فرويد بهذه العقدة سلوك « ليوناردو دافنشى » فحسب ، بل يحاول أن يفسر بها أيضًا تصاويره ، فعنده أن لوحته « يوحنا المعمدان » تتحد فيها الأنوثة والذكورة ، وعنده أنه ينفس برسمه لابتسامات النساء على شفاههن عن وقوعه فى طفولته فى شباك أنوثة أمه وابتسامتها الحلوة ، تلك الشباك التى ظل يتعثر فيها طوال حياته . وبالمثل حاول فرويد أن يصور عقدة أوديب فى دراسته عن « دوستويفسكى » ويسميها « دوستويفسكى وجريمة قتل الأب » وفى رأيه أن العقدة بلغت عند هذا القصاص الروسى غايتها ، فإذا هى تتحول إلى ضرب من الصراع الهستيرى ورغبة جامحة فى أن يموت أبوه ومضى يحلل آثاره نافذاً منها إلى عقدة أوديب عنده واكتنانها فى لاشعوره منذ الطفولة الباكرة .

وعلى هذا النحو يحاول فرويد أن يرد كل فنان وكل آثاره إلى أمراض نفسية سببتها رغبات مكظومة ، بل قل عقد جنسية مكبوتة ترقد ، بل تضطرب وتموج فى اللاشعور ، وهى تجد لها متنفساً دائمًا عند الفنانين بما يتسامون إليه من أعمال فنية ، وهى أعمال كلما ازداد فحصنا لها رأينا عليها بصمات المرض وأعراضه واضحة ، مرض الجنس ، وهو مرض لا تكمن فيه دوافع الفن فقط ، بل تكمن فيه كل دوافع الحياة ، وكأن الجنس مجذافها الذى يثيرها ويحركها وسكّانها الذى يوجهها ويدفعها أنّى شاء وكيف شاء . وكل إنسان فى رأيه تكتنُّ فى داخله دوافع مضادة لدوافع الحياة ، هى دوافع الفناء التى تصدر عن غريزة الموت المطوية فى المادة

العضوية للإنسان والمنبسطة فى دخائل النفس ، وهى دوافع يظل الإنسان يحن إليها لأنها ترتبط بجسده وكيانه المادى ، غير أنه يظل يدافعها ويظل يحاول الهروب منها متعلقاً بالحياة . وربما صوَّرتْ ذلك من بعض الوجوه قصيدةُ الشاعر الجاهلى ، إذ نراه فى مستهلها يبكى الأطلال وآثار الديار وذكرياته الماضية فيها التى اندثرت من حياته ولم يعد من الممكن أن تعود ، وكأنما يحس فى أعماقه حين يرى آثار صباه وشبابه المفقودين ، ما ينتظره من الموت المحتوم ، فيبكى بدموع غزيرة ، ويحاول بكل قوته الخلاص من هذه النوازع عائداً إلى الحياة ودوافعها ، فيرحل على ناقته أو فرسه فى الصحراء متناسياً تلك الهموم التى ألمت به . وكأنما فواتح القصيدة الجاهلية إنما هى صراع بين هاتين المجموعتين من الدوافع : دوافع الموت ودوافع الحياة .

ولم يشغل فرويد علماء النفس فى عصره بدوافع الموت وإنما شغلهم بدوافع الحياة أو قل دوافع الجنس وعقده الخفية وما يسقط منها فى أعمال الفنانين وآثارهم ، ومن أهم الدراسات التى استضاءت ببحوثه فى عقدة أوديب دراسة «إرنست جونز» التحليلية لهملت فى مسرحيته التى صاغها شكسبير ، فقد ذهب إلى أن ما عاناه فيها من صراع نفسى عنيف إنما كان ثمرة مرة لعقدة أوديب ، إذ كان يحب أمه حبًّا جامحًا ، وهو حب أذكى فيه نيران الغيرة ، فى قلبه على أمه من عمه الذى اقترنت به بعد أن دبر مؤامرة لقتل أبيه ، وبدلا من أن يحاول الانتقام منه مباشرة نجده متردداً ، بل نجده يعانى صراعاً عنيفاً ، وكأنما أحسَّ فى أعماقه بانتقام عَمه له من غريمه الأول فى أمه ، وهو إحساس استقر فى لاشعوره ، وعذبه عذاباً شديداً . ولم يقف جونز بعقدة أوديب عند هملت وحده فقد عممها فى شكسبير والنظارة بحيث تسيطر عليهم جميعاً حتمية جارفة لا تُرَدُّ ولا تُدْفَعُ .

ومن أهم تلاميذ فرويد « أوتورانك » وقد استلهم تحليلاته النفسية فيما كتبه وصنَّفه قبل انشقاقه عنه فى فواتح العقد الثالث من القرن . ومن مصنفاته المهمة حينئذ : « أسطورة ميلاد البطل » و « الدافع الشبقى إلى المحرمات فى الشعر والأسطورة » وهو فى أولهما يعنى بدراسة نفسية تحليلية مقارنة فى مختلف الميثولوجيات ، محاولا أن يضع مثلا أعلى لميلاد البطل الأسطورى . أما فى الكتاب

الثانى فيُعْنَى بعرض طائفة من التحليلات لعقدة أوديب فى بعض الأعمال الأدبية ، من ذلك تحليله لمسرحية شكسبير : « يوليوس قيصر » وقد ذهب فيه إلى أن بروتس وكاسيوس وأنطونيوس إنما هم ثلاثة فروع لقيصر ، يمثل أولهما ثوريته وثانيهما شفقته وثالثهما تقواه الطبيعية . وكان يرى أن الفنان يهرب فى آثاره من الواقع إلى عالمه الخيالى معبراً عن انفعالاته فى صور تمتع الناس دون أن تتضح فيها عقده ورغباته المكبوتة ، وقد أخذ ينصرف منذ سنة ١٩٢٣ عن البحوث النفسية إلى بحوث جمالية وجدها أكثر جدوى وفائدة .

ولا يقل عن « رانك » أهمية فى التحليلات الفرويدية « شارل بودوان » على نحو ما يتضح فى كتابه « التحليل النفسى وعلم الجمال » وهو يبحث فيه مباحث واسعة فى الرمزية الشعرية وفى عقده أوديب وفى عقد أخرى قد تسببها مواقف خاطئة فى الطفولة ، ويشرح ذلك عند «فيكتور هيجو» زاعماً أن ما يجسِّده فى بعض شخوصه من وخزات الضمير إن هو إلا انعكاس لما يخز ضميره من خصومته العنيفة فى طفولته لأخيه الأصغر . ويقارن « بُودْوان » مقارنات واسعة بين الفن من جهة والحلم والجنون من جهة ثانية ، أما من حيث الحلم فإنه يرى تشابهه الدقيق معه ، إذ كل منهما يخضع للميول والنزعات الجنسية متغلغلا فى آثامها ، وكأنما يجد الفنان فى ذلك ضرباً من التوازن النفسى ، حتّى لا ينشب بينه وبين المجتمع صراع يدمره أو يحطمه . وينعقد بين الفن والجنون شبه واضح ، إذ كل منهما — فى الواقع — تحررٌ من العقد ومما يتصل بها من كَبْت خفى ، وتحرر للطاقة العقلية عند المجنون وللطاقة النفسية عند الفنان ، تحرر يطوى فى داخله ضروباً من الإعلاء والتسامى فوق لُجَج الجنس ورغباته المريضة غير السويّة أو قل الشاذة المنحرفة .

وممن برعوا فى تحليل الفنانين على طريقة فرويد وتحليلاته الجنسية : « رينيه لافورج » وخير ما يصور ذلك عنده كتابه « هزيمة بودلير » وفيه يحلل تحليلا دقيقاً أشعاره ومذكراته وما كُتب عن سيرته وحياته ، مسجلا أنه كان مصاباً بعقدة أوديب ، عقدة عشق الأم ، وبعقد جنسية أخرى تتصل بعجزه وشذوذه وانحرافه ، وكأنما تجمعت فيه كل عقد الأمراض الجنسية ، فإذا هو يحاول أن يشبعها هى وكل ما يتصل بها من غرائز بأدبه المنحلّ انحلالا سيئاً ، أو قل انحلالا إلى أقصى

حد ، وهى حال مرضية أو هو فنان مريض ، بل لكأنه مريض أمراضًا مستعصية إذ تكاثرت علله وعقده ، فلم يجد بُدًّا من أن يعالجها بأشعاره المكتظة بجرائم الإثم والفساد .

وفى هذا الاتجاه الفرويدى القائل بأن الفن إنما هو تنفيس عن عقد جنسية أو كبت جنسى تَبْرز نظرية النرجسية التى يتداولها كثير من النفسيين ، نسبة إلى زهرة النرجس وأسطورتها اليونانية التى تزعم أنها كانت فى أصلها فتى سوىَّ الخَلْق مكتمل الشباب بارع الحسن ، فهامت به العذارى وفُتِنَّ فتونًا ، وأخذن يَضْرَعن إليه ويتوسَّلْن ، وفى قلوبهن جذوة لا سبيل إلى إطفائها ، وهو صادٌّ عنهن مزورٌّ ازوراراً شديداً ، حتى إذا طال بهن العذاب والشقاء اتَّجهن إلى آلهتهنَّ بالدعاء أن تنقذهن منه . ولم تلبث رَبَّة القصاص أن استجابت إلى دعائهن ، وإذا هى تُنْزِل به عقابًا صارمًا : أن يُفْتَن بحب نفسه وأن يألم بهذا الحب بل يشقى شقاء لا حَدَّ له . وسرعان ما ذهب يرتوى من ينبوع نمير ، وإذا هو يبصر صورته فى الماء ، فيبهره جمالها ، بل يفتنه فتنة لا يستطيع منها فكاكًا ولا خلاصًا ، فيظل مشدوداً إليها لا يتحول بصره عنها ولا يريم حتى يَنْزِل به الفناء . وتبحث عنه عرائس الماء فلا تجد سوى نرجسة ترمز إليه ، نرجسة ترنو دائمًا إلى الماء ولا تنظر إلى السماء ، وكأنما لا تملُّ النظر إلى شبحها الذى يُطْبَع على صفحات الينابيع والغدران . وقد اتخذ النفسيون أو علماء النفس هذه الأسطورة للدلالة على عقدة جنسية بالغة التعقيد ، هى عقدة الفتنة بالجسد ، لا عند مَنْ يَصْبون إلى الفتون الجسدى فى غيرهم ولا يجدون عنه حِوَلا ولا مُنْصَرَفًا ، وإنما عند مَنْ يصبون إلى الفتون الجسدى فى أنفسهم ، فإذا هم يصبحون أسرى هذا الفتون ، بل إنه يتحول عندهم مرضًا خطيراً ، إذ يحسون فى أعماقهم وأغوار لاشعورهم بحاجة شديدة إلى مَنْ يعشقهم ، وكأنما انعكست فيهم صورة العشق الطبيعى بين الرجل والمرأة ، فإذا هم يسقطون فى حمأة الشذوذ الجنسى الأثيم . وممن يردّد النفسيون الغربيون وصمهم بهذا الشذوذ أو بهذه النرجسية «بودلير» الفرنسى الرجيم الذى عنى بتشريحه « لافورج » كما قلنا آنفًا ومثله فى هذا الشذوذ « أوسكار وايلد » الإنجليزى المتبرج تبرج المرأة والمدافع عن الخطايا والآثام .

وعلى أضواء من البحوث النفسية فى هذه النرجسية الشاذة درس العقاد أبا نواس وجسَّم فيه أعراضها ولوازمها ملاحظا عنده استغراق اشتهائه لذاته واتخاذه منها وثنًا يعبده ، ويُدَلِّلهُ ، مما جعله يُمْعِن فى الشذوذ الجنسى ويجاهر مجاهرة بالرذيلة ، وهو بذلك يشبه قرينيه الإنجليزى والفرنسى السابقين . ويوغل العقاد فى نرجسية أبى نواس حتى ليؤلف فيها كتابًا مستقلاً ، وهو كتاب يعتمد فيه على صورة أبى نواس الشاذة التى صورها القدماء وما ذكروا عنه من أخبار وأنشدوا له من أشعار ، وكأنما غاب عنه أن كثيراً من هذه الأشعار والأخبار منحول عليه ، وأنه ربما كانت الصورة التى رسمها له القدماء صورة مغلوطة أو يجرى الغلط فى كثير من قسماتها ، وخاصة إذا قرنًا إلى هذه الصورة المزرية بشذوذها ما يقوله ابن المعتز فى طبقاته عنه من أنه أحد جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضدٍّ ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك ، ويقول إنه كان يكثر من ذكر الغلمان والشذوذ الجنسى ، وهو زير نساء . وإذا صح ذلك فإن ما كتبه العقاد عن أبى نواس يصبح بحاجة ماسة إلى التعديل . ونفس عقدة النرجسية المزعومة كلها فى حاجة شديدة إلى التخفيف من حدَّتها . وحقًّا أن الفنان شاعر أو غير شاعر يُشْغَلُ بنفسه ، ولعل هذا هو السر فى أن كثيرين من الفنانين لا يَسْعَدون فى حياتهم الزوجية لانشغالهم عن أزواجهم ، وكأنما يطغى عندهم حبهم لذواتهم على حبهم لغيرهم ، وهم من هذه الناحية يشبهون الأطفال فى أنانيتهم وغرورهم ، مما يجعلهم مهيَّئين لأن تنمو فيهم أخلاقية رديئة ، غير أن هذا شيء والقول بأنهم مرضى بداء عبادة ذواتهم وأجسادهم شيء آخر . وأيضًا فمما ينبغى إمعان النظر فيه الجانب الذى يرضيه الفن عند الفنان شاعراً وغير شاعر ، فهل هو حقًّا يريد بفنه أن يشبع الحاجة الروحية لنفسه الفردية أو هو يريد أن يشبع تلك الحاجة فى مجتمعه ؟ وقد لا نغلو إذا قلنا إنه يستلهم فى فنه النفس الجماعية لا نفسه الفردية وإن إرادته تتعطل إلى حد كبير لتحل محلها إرادة الجماعة .

وإذا كان تأثير فرويد قد عظم فى الباحثين من النفسيين وغيرهم فإنه أثر آثاراً بعيدة فى كثير من القُصَّاص الغربيين ، إذ مضوا فى إثره يُكْبِرون من شأن الغريزة الجنسية ، وفى مقدمتهم : « د . ه . لورانس » الذى يجاهر بالدعوة إلى المتاع

الجسدى فى قصصه وأن ليس فى الحياة إلا الدم واللحم واللذة الجنسية . ومثله : « جويس » الذى تتمثل له حياة الإنسان ضرباً من الأحلام ، حتّى لتصبح بعض قصصه طائفة من الخواطر المتناثرة فى غير نظام على نحو ما تصوّر ذلك قصة « عوليس » وهى تصور بطلها فى يوم واحد فى مواقف وأماكن مختلفة : فى جنازة بعض أصدقائه وفى أحد المطاعم وفى بعض المواخير مع طائفة من البغايا ، وخواطره وخوالجه تتدفق دون روابط منطقية على نحو ما تتدفق فى تصوره بلا شعوره ودخائل نفسه وسراديبها العميقة ، ولا يخجل من تصويره لخوالج بعض النساء تصويراً عارياً ذميماً . ويكثر هذا الاتجاه اليوم فى أشرطة الخيالة الأمريكية ، إذ يتبارى مَنْ يخرجونها فى التعبير عن الغريزة ومخازيها وما يتصل بها من الثورة على العُرْف ورسم الحيوان القابع فى داخل الإنسان ، وكأن ما صُبَّ على الناس من رزايا الحرب الأخيرة جعلهم أو جعل كثيرين منهم يصابون بالأمراض النفسية والعصبية ، ووجد أصحاب هذه الأشرطة الفرصة سانحة كى يستغلوا فيها نظريات فرويد فى الغريزة الجنسية واللاشعور حتّى ليصبح كثير منها كأنه أحلام عريضة صادرة عما لا يحصى من عقد ومكبوتات ونزوات شريرة .

وعلى هذا النحو اتسع تأثير فرويد فى القصاصين وفى الأشرطة بدور الخيالة الأمريكية ، واتسع أيضاً عند النفسيين فى دراساتهم للأدب والأدباء ، وقد رددوا طويلا ما قاله عن الفن وأنه حلم يتسامى فيه الفنان على ما بداخله من توتر ، وكأنه يجد فيه ما يخلصه من مشكلات واقعه . ومضى تلميذه « أدلر » يتعمق التفكير فى هذا الشعور بالتسامى والاستعلاء ، وانتهى به تعمقه إلى أن يضع بجوار هذا الشعور شعور الفنان أديباً وغير أديب بالدناءة ، ولم يلبث أن اكتشف قانونه النفسى المعروف باسم « مركب النقص » ذاهباً إلى أن الفن دائماً ثمرة لهذا المركب ، وكأنما آثار الفنان إنما هى رَدُّ فعل لشعوره العميق بالنقص يريد أن يتلافاه ، وهو لذلك يجمع كل قواه الفنية السحرية لمواجهته ومحاولة الانتصار عليه ، على تِنِّين النقص الرابض فى قلبه وحياته . وبمقدار قوة هذا التنين الأفعوانى وقوة الهجوم الذى يوجهه إليه تنزل الآثار الفنية منازلها فى الإبداع والروعة ، أو قل بمقدار الشعور به سواء أكان مادياً يتصل بعاهة أو مرض أو كان معنوياً يتصل بأسرة الفنان أو حياته يكون تفوق الفنان وإبداعه وإمتاعه .

ولا نبالغ إذا قلنا إن « يونج » يُعَدّ أهم النفسيّين المنشقّين على فرويد ، وقد ناقشه مناقشة واسعة فيما ذهب إليه من أن الفن تعبير مرضى عن عقدة عشق الأم وما يتصل بها من عقد أخرى كعقدة النرجسية أو عشق الذات ، ذاهبًا إلى أن ذلك لا يفسر فَنّ الفنان إنما يفسر شخصيته ، وحقًا قد تساعدنا شخصية الفنان فى تفسير بعض آثاره أو بعض عبارات فيها تجرى على لسان بعض الشخوص القصصية والمسرحية كقول « جيته » الذى كان يشغف بأمه على لسان فاوست صائحًا « الأم ، الأم ، يا لها من لفظة عجيبة تطنّ فى الأسماع طنين السحر » غير أن ذلك لا يقفنا على العلة الحتمية التى جعلت جيته يصنع مسرحيته : «فاوست» ومن يستطيع أن يثبت أن عقدة أوديب هى التى دفعته إلى وضعها ؟ وهل يثبت ذلك بمجرد قوله السابق فيها ؟ . ونفس هذه العقدة وما يماثلها إنما تتصل بشخصية الفنان لا بآثاره هذا الاتصال الذى قد يعرّضه للانحراف على شاكلة من أصيبوا بعقدة النرجسية أو عشق الذات . وحتى هذا الانحراف لا ينزل من الفنان دائمًا منزلة العلة الحتمية أو الجبرية . ومن أجل ذلك يكون من الخطأ — فى رأى يونج — أن نفسر الآثار الفنية بنقائص أصحابها وعاهاتهم أو أمراضهم الجنسية الشاذة ، إذ إن ذلك لا يعدو فى أكثر الأحيان أن يكون مجرد فروض وظنون ، وهى ظنون وفروض تؤول بنا إلى أن نركز اهتمامنا ودراساتنا على الفنانين ونهمل أعمالهم وآثارهم دون أن نتبيّن ما تحمل من دلالات إنسانية جماعية .

وليس معنى ذلك أن « يونج » يلغى ملكوت اللاشعور الفردى عند فرويد وماقد يجثم فيه من حب الأم ومن نزعة النرجسية وعشق الذات ولا ما قد يرسب فيه من أمراض جنسية شاذة ، غير أن ذلك كما مرّ بنا آنفا إنما يتعلق بشخصيات الفنانين ، وهى شخصيات تحمل فى باطنها ثنائية حادة ، فهم من جهة بشر بحياتهم النفسية وعقدهم وأمراضهم الجنسية أو هم بشر بحياتهم العادية السويّة التى لا شذوذ فيها ولا عوج ولا التواء ، وهم من جهة ثانية فنانون مبدعون تحركهم دوافع الفن السامية التى قد تصطدم فيهم بدوافعهم ونزعاتهم العادية ، مما قد يُحْدث ازدواجًا فى شخصياتهم ، من شأنه أن يُعِدّ غالبًا لصراع داخلى أو نفسى عنيف ، إذ يحاول الفنان عادة إعلاء الدوافع الفنية الخاصة على الدوافع

البشرية العامة ، مما يُشيع فى حياته غير قليل من البؤس والتعاسة على الأقل فى بعض أطوارها ، لما ينقصه من العناية بالدوافع البشرية اليومية ، إذ يكون فى انشغال دائم بدوافعه الفنية ، وكأن ذلك قصاص عادل من القدر لإبداعه وعبقريته الفنية .

ويونج بذلك يحاول أن يخلّص الفنان من براثن فرويد وما أنشبه فى داخله وسراديب نفسه من مخالب الكَبْت والعقد الجنسية، مما جعله يضع بجانب اللاشعور الفردى ومكبوتات الجنس التى تتعمق فى سرائره اللاشعور الجماعى أو الجمعى ، وهو عنده أقوى من اللاشعور الفردى الذى يحتفظ بطفولة الفنان وعُقَدها المنبثة فى دخائله ، بينما الشعور الجمعى يحتفظ بطفولة الجنس البشرى جميعه . وحقًّا أن الفن ــ كما يقول فرويد ــ شبيه بالحلم ، ولكن ليس الحلم الناشئ عن الأمراض الجنسية ، وإنما الحلم الناشئ ــ كما قال يونج ــ عن رواسب نفسية للتجارب الإنسانية البدائية ، رواسب تختزن طفولة البشرية وكل ما ارتبط بها من شعائر وأساطير لا تزال تكمن فى نفوس المتحضرين وفى مظاهر شتّى من مظاهر مجتمعاتهم الحضرية . وسمَّى يونج هذه الرواسب وكل ما اقترن بها من صور ورموز باسم النماذج العليا ، وقال إنها تكمن فى لاشعور جمعى يتغلغل فى أعمق الأعماق من نفوس الفنانين ومساربها ، بل إنها موروث عتيق ، يُورَثُ فى أنسجة الأذهان ، ودائمًا يجد طريقه إلى أعمال الفنانين ، بل إنه ينبعث فيها انبعاثًا تلقائيًّا . وكأن الفنان بذلك كله وسيط شفَّاف لوجودنا البشرى ، بما يحمل بين أطوائه من اللاشعور الجمعى . ويجعل يونج لهذا الشعور المنزلة العليا فى القوة المشكِّلة لكل عمل فنى ، وبذلك يرجع بالتأثير فى الفن والفنانين لا إلى سيكولوجية فردية تتصل بطفولتهم ، وإنما إلى سيكولوجية جمعية تتصل بالعهود الأولى فى الحياة الإنسانية ، مما جعله يربطُ بين الفنان والوجود الإنسانى ربطا محكمًا ، ربطًا يتجلّى فيه ضرب من الصوفية المشتركة بين جميع الفنانين ، إذ يمثّلون جميعًا الإنسان وميراثه البشرى لا أفراده المتعددين . والذى لا شك فيه أن « يونج » أثرى المباحث الأدبية النفسية بكنوز الذاكرة الإنسانية الموروثة وما يتصل بها من أساطير وشعائر وأهازيج بدائية وكلّ ما يمكن أن يُرَدَّ إلى نسيج شعبي عتيق ، وهو بذلك كله يفسح لمن يتحدثون عن الفولكلور والآداب الشعبية .

ومن المدارس النفسية المدرسة الجشطالتية ، وهى تهتم بدرس النفس وفق منهج الرياضيين الذين يُعْنَوْن بالبحث الكلىّ المجرد بخلاف مدرسة فرويد فإنها تعنى بتحليل الأفراد وتنتهى من هذا التحليل إلى وضع النظريات العامة ، بالضبط كما يصنع أصحاب المنهج الطبيعى الذين يبدءون بالخاص ويتحولون منه إلى العام ، ومعنى ذلك أن المدرسة الجشطالتية لا تُعْنَى ببحث الفنان فى أبويه ولا فى عشقه لذاته ولا فى ذكريات طفولته ، لأن هذه كلها جزيئات ، وهى لا تهتم بالجزيئات إنما تهتم بالكليات ، وبعبارة أخرى لا تهتم بالحوافز والعقد النفسية ، وإنما تهتم بالكيفية التى تَتمّ بها النظام الكلى للأثر الفنى والتى يؤثر بها تأثيراً كلياً على متلقيه . ولعل ذلك ما يجعل تطبيق نظريات هذه المدرسة على الفن ، أدباً وغير أدب يداخله غير قليل من الصعوبة ، إذ تتغلغل بنا فى أعماق كلية باحثة عن الكلى المتكامل ، وكأننا بصدد مباحث شبيهة بمباحث الفلسفة الجمالية .

وأكبر الظن أن المدرسة النفسية التجريبية أقرب من المدرسة الجشطالتية إلى طبيعة الفنون ، إذ تدرس تلك الطبيعة على أساس سلوك المتلقى لها قارئاً أو ناظراً أو سامعاً أو متفرجاً ، ومن خلال هذا السلوك تضع القاعدة أو قل تضع نتائج الاختبار . فى القطعة الموسيقية مثلا تَدْرُسُ أثرها فى وظائف أعضاء الجسم ، وتحاول أن تعرف السبب فى إيثار السامع نوعاً موسيقياً معيناً ، وفى الشعر تحاول التعرف على قدرة قارئه فى تبين الصفات الجمالية والتأثيرية . ومثل هذه الدراسات يبعدنا عن الفنانين أنفسهم ، وكأنها تخرجنا من دوائر الفن إلى دوائر الجمهور ومتاعه بالفنون . وبذلك تفصلنا عن المحيط الفنى وعن بحث الفنانين وآثارهم المختلفة ، ولكنها على كل حال غزيرة الفائدة من حيث دراسة الأذواق وقدرة القراء والسامعين على الفهم والفقه بالنصوص ، وكذلك من حيث بيان التأثيرات فى المتلقى وردود الفعل عنده . ومن الكتب التى نحتْ هذا المنحى كتاب « النقد التطبيقى » لرتشاردز الناقد النفسى الإنجليزى المعاصر ، وكتابه مجموعة من الاختبارات على قراءة أشعار من عصور مختلفة أجراها على تلاميذه . وعادة يسجل استجاباتهم للقصيدة ويعلق عليها بأحكام عامة . ومما لاحظه عليهم أنهم يتأثرون بشهرة الشاعر ويعجزون عن معرفة اسمه إذا لم يُذْكر لهم ، مع قصور كثيرين منهم عن فهم الشعر والفقه بمعانيه ، فضلا عن تذوقه والبصر بمواطن الروعة فيه .

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن أطرف ما نهض به ريتشاردز أنه حاول فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » الذى نشره لأول مرة سنة ١٩٢٤ أن يُرْسى فى بحوث الأدب نظرية نفسية جديدة فى تقويمه ، إذ أخذ يقيسه بقيم سيكولوجية تقابل ما يتحدث عنه فلاسفة الجمال من قيم جمالية، وخلاصتها أن حياتنا النفسية الداخلية تموج بغرائز وأحاسيس ودوافع وحوافز لاشعورية متنافرة تنافراً شديداً، إذ نلتقى فيها بالدين وبالإلحاد وبالأخلاق الرفيعة والمنحطة وبمتناقضات من كل لون . وبمجرد أن نقرأ قصيدة تتآلف فينا — بصورة لاشعورية — كل هذه العناصر النفسية المتناقضة المتنافرة ، ونستجيب للشاعر استجابة منسقة تنمحى فيها فوضى الدوافع المتصارعة : وبذلك نشعر بلذة فى أثناء قراءتنا للشعر ، إذ تتوازن مشاعرنا وحوافزنا وعواطفنا الداخلية توازناً يُحْدث فى نفوسنا نشوة محققة، نحس فى أثنائها كأن كل شىء فينا يبدأ من جديد وكأن وجودنا يتكامل، فدوافعنا تتدفق منَّسقة طليقة، بعد أن كانت فى فوضى مطبقة ، أو قل كأنما تَحْدث عندنا حالة من الرؤية الواضحة لحقيقة وجودنا . وإذن فقيمة قصيدة من القصائد لا ترجع — كما قد يُتَبادر — إلى إثارتها لمشاعرنا النفسية ، وإنما ترجع إلى تنسيق دوافعنا ونوازعنا المكبوتة المتصارعة فى دخائلنا وما يحدث لها من تنظيم ، بحيث يعاد بناؤنا النفسى بناء سليماً . ولا بد أن يُلاحَظ أن هذه النوازع والدوافع تختلف من قارئ إلى قارئ ، وبذلك تصبح كل قصيدة بالقياس إلى تعدد صورها فى نفوس من يقرءونها مجموعة من القصائد حسب إحصائهم وأعدادهم . وينوه بدقَّة القراءة حتى يَحْدث للقارئ التكيُّفُ النفسى المطلوب . ونرى ريتشاردز فى كتاب ثان له عن « العلم والشعر » يتحدث عن ماهية الشعر وأهمية الجرس الموسيقى فيه وما يُحْدث فى دخائلنا من توازن بين العناصر النفسية الباطنة ، حتى لكأن النفس الإنسانية فى استجاباتها للشعر « بوصلة » من طراز خاص ، بوصلة تحمل إبراً مغناطيسية متذبذبة تختلف طولا وقصراً وتتجه يميناً ويساراً ، فما إن تمسها القصيدة حتى تتجمع ذبذباتها فى اتجاه واحد . ويتحدث فى تفصيل عن الفروق بين لغة الشعر ولغة العلم، وكيف أن الأولى تُعْنَى بنقل الانفعالات النفسية على حين تعنى الثانية بنقل الحقائق والأفكار ، دون أن يكون لها أى صدى فى نفوسنا ونوازعنا النفسية الداخلية . وهكذا لا يزال ريتشاردز فى

كتاباته المختلفة يتحدث عن اللذة والنشوة اللتين يحدثهما الشعر فينا بما ينسق بين دوافعنا المتناقضة . ونظرية ريتشاردز نظرية نفسية سديدة ، غير أنها لا تضع فى وضوح الفروق بين قصيدة وقصيدة فى القيمة النفسية ودرجتها ، فكل قصيدة يمكن أن تحمل القيمة النفسية وما يصدق على قصيدة يصدق على كل القصائد ، وكأنما نظريته إنما هى دفاع عن الشعر وبيان لأهميته فى حياتنا البشرية .

٥

مع الفلسفة الجمالية

تبحث الفلسفة الجمالية فى إدراكنا للجمال وفى مقاييسه وأحكامنا عليه، ولا يُراد الجمال مطلقاً إنما يراد الجمال فى الفنون ومعرفة العلل التى تثير فينا الشعور به عند هذا الفنان أو ذاك وفى هذا الأثر الفنى أو غيره من الآثار التى تبعث فينا الإعجاب . والجمال حقاً موجود فى الطبيعة ، ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية ، فهو موجود فيها سواء حوّله الفنان إلى أعماله أو لم يحوله ، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان أو بعبارة أدق حين يخلع عليه هو الجمال الذاتى الذى يسكبه عليه من نفسه . والفرق بين النوعين من الجمال أن جمال الطبيعة جمال موضوعى وهو لا يُعَدّ جمالا فى رأى فلاسفة الجمال، إنما الذى يعد جمالا هو ما يضفيه الفنان على موضوعه بحيث يثير فينا عواطف ومشاعر مختلفة ، وقد تكون حقيقة من حقائق الطبيعة قبيحة أو غير جميلة ، ولكنها تستحيل جميلة عند الفنان بما أسبغ عليها من ذاته .

على كل حال موضوع الفلسفة الجمالية الجمال الفنىُّ الذاتى الذى يتكون من شيئين : من الطبيعة ومن الفنان ، فهو الذى يعطيها معانى الجمال ، وهو الذى ينشئه فيها إنشاء . وفلاسفة الجمال وعلماؤه حين يبحثون فيه لا يبحثون بحثاً جزئياً فى مفرداته وآثاره ولا فى قيمتها من حيث الجودة والرداءة ، إنما يبحثون فى الفنون عامة بحوثاً كلية تتناول إبداعها وإدراكنا لها وتذوقنا لجمالها وأحكامنا عليه، أما البحث

مثلا فى الفنانين وبيئاتهم وعصورهم وظروفهم وخصائصهم فذلك كله من عمل من يؤرخون للفنون لا من يبحثون فى جمالها الكلى ومعاييره ، وكذلك البحث فى عمل فنى كقصيدة أو قصة أو مسرحية أو لوحة أو قطعة موسيقية معينة ، فمعايير جماله وجودته الفنية لا يدخل شىء منها فى مباحث الفلسفة الجمالية ، لأنها إنما تبحث فى القيم الفلسفية التى تفسر الجمال فى الفنون جميعها لا فى فن بعينه فضلا عن عمل فنى جزئى . وقد تُعْنَى بالبحث فى فن من الفنون حقا ، ولكن كى تصل منه إلى أحكام كلية تطبّق على جميع الفنون بلا استثناء .

وكان أول من استخدم مصطلح الفلسفة الجمالية أو الإستطيقا Aesthetica بومْجارتن الألمانى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وفى ذلك ما يدل على أن مباحث هذه الفلسفة مباحث حديثة ، وإن كانت قد سبقتها أفكار تمهيدية عند أفلاطون وأرسطو ، وقد مر بنا حديث أولهما عن إبداع الشاعر وأنه ملهم أو مجنون فهو حين يبدأ النظم يأخذه ما يشبه الوَحْى ، وكأنما تنبّه إلى أنه يصدر فى شعره لا عن عقله الظاهر ، بل عن عقله الباطن أو عن اللاشعور . ويهمنا أنه أول من تنبّه لفكرة الإلهام الفنى التى يكثر الكلام عنها فى النقد الغربى الحديث . ومرّ بنا أيضًا أنه كان يذهب إلى أن الشعر يحاكى حقائق الواقع وهى تحاكى حقائق المُثُل المجردة أو بعبارة أخرى هى صورة للجمال المطلق وعالمه المثالى ، وبذلك يكون أول من تحدث عن الجمال الكلى بين الفلاسفة ، مما تردد أصداؤه فى الفلسفة الجمالية . أما تلميذه أرسطو فلعله أول من تحدث عن اللذة التى نستقبلها فى الفنون إذ قال إن الشعر فى المأساة يطهر فينا العواطف الضارة كعاطفتى الشفقة والخوف ، وكأنه يطلق الانفعالات التى كانت مكبوتة فينا من عقالها ويَنْفيها عنا أو يخلّصنا منها محدثًا فينا نشوة ممتعة . ونمضى إلى القرن الثالث الميلادى فنلتقى بالناقد الإغريقى المتأخر لونجينوس وما ذهب إليه من أن غاية الشعر جمالية ، فهو لا يدفع إلى العواطف المذمومة كما قال أفلاطون ولا يطهر النفس منها كما قال أرسطو إذ ليس له غاية تربوية أو أخلاقية أو نفسية ، بل غايته التأثير فى القارئ والسامع تأثيرًا جماليًّا . وبذلك كان يُعَدُّ بحق أول فيلسوف جمالى ، وإن لم يستخدم كلمة

الإستطيقا أو الفلسفة الجمالية ، فقد ترك ذلك لمن بعده من دارسى الأدب ، وكأنما كان لا بد من مرور خمسة عشر قرنًا حتّى تأخذ الكلمة ومباحثها مكانها من دراسة الأدب والفنون عامة على لسان « بومجارتن » فى كتابه الذى وضعه باللغة اللاتينية واتخذ مصطلح الإستطيقا عنوانًا له . ومن حينئذ شاع هذا المصطلح ودار فى مباحث الفلاسفة ، وفى مقدمتهم « كانت » و « هيجل » « وشوبنهور » . أما « كانت » فقد ألحَّ على القول بأنه ليس للفن من غاية سوى المتعة الجمالية الخالصة التى تَحدُث من الانسجام بين ملكاتنا الإنسانية ، انسجام تتآلف فيه المعرفة والشعور والمخيلة . وعلى ضوء من هذا القول ذهب « اسْبنسر» إلى أن وظيفة الفن أن ينسينا الحياة عن طريق اللهو والمتاع به كمتاع اللاعبين . وتتأثر فلسفة الجمال عند هيجل بفلسفته المثالية ، إذ ذهب إلى أن الجمال الفنى يتألف من المادة المحسوسة والتصور العقلى المجرد . أما شوبنهور فكان يرى أن الفن تأمل صوفى تكاد تنمحى فيه الإرادة ، بل إنه يتحرر منها تحرراً تامًّا ، بحيث ينسى فيه الفنان إرادته وفرديته مستغرقًا فى الوجود أو فى المثال المطلق ، وكأنه يستلهم فى ذلك أفلاطون ورأيه فى الإلهام وفى تعبير الشاعر عن عالم المثال الكلى ، وكان يرى أن العمارة أدنى الفنون منزلة ، وأن النحت والرسم والشعر تنزل جميعًا فى منزلة وسطى ، وأرفع الفنون فى رأيه وأعلاها مكانة الموسيقى التى تلتحم بالكون وأنغامه .

وظلت ألمانيا تقود مباحث الفلسفة الجمالية حتّى إذا كنا فى القرن التاسع عشر أخذت تلك المباحث تنشط فى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وأمريكا ، فقد كثر البحث فى الجمال الفنى وحقائقه ومعاييره وعناصره ، وظهرت بحوث كثيرة تتناول هذه الجوانب ، وفيها نجد عرضًا واسعًا لكيان الجمال الفنى ، وهل يكون فى المضمون والمادة أو فى الصورة والشكل ، وذهب كثيرون إلى أن المضمون لا يَعْنى الموضوع ، فالموضوع يظل واحداً وتتغير صورته من فنان إلى آخر ، ومن أجل ذلك قيل إنَّ المضمون ليس موضوع القصيدة ، وإنما هو استجابة الفنان إلى موضوع معين أو بعبارة أخرى إبداعه . وقيل بل هو موقف الفنان من موضوعه ورؤيته البصيرة فيه للحياة والوجود بكل ما يؤدى من أفكار ومشاعر . وتقابله الصورة والشكل أو

القالب الذى يصاغ فيه ، وبدون هذا القالب لا تكون قصيدة ولا أى عمل فنى ، فبدون ألفاظ وأنغام لا يكون شعر ، وبدون ألوان لا يكون تصوير ، وبدون ألحان لا تكون موسيقى ، وبدون حركات معينة للجسم لا يكون رقص .

ويثير فلاسفة الجمال منذ القرن التاسع عشر ، بل من قديم ، مباحث كثيرة فى منبع الإحساس بالجمال وحقيقته وحقيقة اللذة المقترنة به وقيمه . ويذهب كثيرون إلى أن التأثير الجمالى فى الفنون يرجع إلى استغراق الإنسان فى الآثار الفنية استغراقاً يفتقد فى تضاعيفه شعوره بفرديته ، فينسى نفسه ، وتذوب شخصيته فيما يبصره من لوحة أو يقرؤه من شعر أو يسمعه من موسيقى ، وذلك مصدر لذته ونشوته إزاء الجمال فى الفنون . ويقول آخرون إن مصدر اللذة إشباع الجمال الفنى لعواطفنا وإدراكنا العقلى وخيلاتنا ، فهى لا تستمد من العواطف وحدها بل أيضاً من الخيال والعقل . وقد ردّ نيتشه الفيلسوف الألمانى الإحساس بالجمال إلى نشوة حسية ترتبط بالغريزة الجنسية ، وكأنه كان إرهاصاً لفرويد وغيره من أصحاب التحليل النفسى للاشعور ومكبوتاته الجنسية المستكنة فى دخائل الفنانين . ويدلل بعض فلاسفة الجمال على هذا الربط بين غريزة الجنس والإحساس بالجمال بما يتراءى لنا فى الطيور وما يختص به قرين الطائرة من الريش الجميل حتى يستهويها بجمال منظره ، وبالمثل جمال الصوت عند البلابل إنما هو لغرض الاستهواء والإغراء بين الجنسين .

ويتحدث فلاسفة الجمال كثيراً عن القيم الجمالية وهل هى خارجية فى الفنون الجميلة نفسها أو هى داخلية لا وجود لها فى فن ولا فى أثر فنى ، إنما وجودها فى ذهن المتقبّل المتمتع بالفن ، أو هى شىء مشترك بين الفن ، أو الأثر الفنى ، ومتلقّيه . وردها إلى المتقبل للفن من شأنه أن يحدث فوضى فى الحكم بالجمال على أثر فنى أو على فنان ، لأن الحكم حينئذ يكون شخصياً ولا يمكن الرجوع فيه إلى أى معايير عامة ، وربما يكون أخف من ذلك إشراك المتلقى للفن والفنان . وربما كان أولى من هذا كله ردّ الإحساس بالجمال إلى الفنان وأثره الفنى وما تمثّله من معايير الجمال من خلال الأعمال السابقة فى التراث الفنى ، وما استطاع أن يكفله من هذه المعايير لأعماله ،

مع تنميتها ومع تمثلها والتحرر منها فى الوقت نفسه ، بحيث يجد شخصيته وما يبثه فى آثاره من معانى الجمال المتجددة . وممن يذهبون إلى أن مرد هذه المعانى إلى الفن وآثاره ريتشاردز ، الذى يجعل مصدر المتاع بها — كما مر بنا — اللذة الناشئة من تنسيق الأعمال الفنية لدوافعنا الداخلية المتصارعة المتناقضة .

وتناقش فلاسفة الجمال طويلا فى الصلة بين الجمال الفنى والمجتمع ، فمن قائل ليس الفن أعمالا منعزلة عن المجتمع ، وإلا كان يحيا فى فراغ ، وهل يمكن أن يوجد عمل فنى بدون بيئة ينشأ فيها ومجتمع يتنفس فيه ، إنه لا يتم وجوده ولا يتحقق إلا فى بيئة ومجتمع معينين ، وهو يصدر عنهما صدور الضوء عن الشمس أو صدور الزهرة عن شجرة فى تربة معينة ، تمكنها من كل ما يسمها من حجم وشكل ولون ورائحة . ونفس نشأة الفنون تؤكد ذلك ، فقد نشأ الشعر كما قدمنا فى أحضان التعاويذ والأدعية حتى تمكن الآلهةُ أصحابَه من الانتفاع بالحياة كما يشتهون ، وبالمثل نشأ التصوير لغرض التأثير على الحيوان الذى يراد صيده . وفى ذلك ما يشهد بأن الأصل فى نشأة الفنون نفع الجماعة وسيطرتها على الطبيعة ، وتحوَّل الفنانون فيما بعد إلى محاولة سيطرتهم على الجماعة ومن أجل ذلك بثوا فى الفنون القيم الجمالية والاجتماعية ، بحيث اقترنتا واتحدتا ، وغدا لا يمكن التفريق بينهما ، إذ كونتا وحدة لا تنفصم عُراها أبداً .

ونَفَرٌ من فلاسفة الجمال يعارضون هذا الرأى ، ويقولون إن الفن لا يُقْصَدُ به إلى شيء خارج عن غايته الحقيقية وهى الإحساس بالجمال ، وكل ما عدا ذلك يُعَدُّ قيماً طارئة عليه أو قل نابية عنه ، ليست من عالمه ولا من عالم اللذة التى ينشدها الناس فيه . ويقولون أيضاً إن الناس يطلبون الفن لأنه يبعدهم عن واقعهم وعالمهم اليومى الذى يعيشون فيه ، فهم حين يذهبون إلى الاستماع إلى الموسيقى يريدون المتاع بها دون تفكير فى مجتمعهم وقيمه الخاصة ، وبالمثل بقية الفنون وإن لم يتضح فيها ذلك تماماً لأنها خاصةً فى الأدب تحاكى أقوال الناس وأفعالهم ، وقد يصلها هذا الجانب بمجتمعاتهم ، ولكنه وصل اتفاقى . ويقولون أيضاً إن الفن يعمل على إبراز شخصيات أصحابه إزاء الجماعة التى يعايشونها ودعم كيانهم الفردى الذاتى .

وحتى مع التسليم بهذه الأفكار فإنها لاتنتهى كما يُظَنّ بفصل الفن وجماله عن الجماعة أو المجتمع ، ففيه يوجد الفردى ويوجد الجماعى ، وفيه ما قد يمثّل حياة المجتمع تماماً وفيه ما قد يحرّف فيها ويبدل ، ولكن نفس هذا التبديل والتحريف إنما هو من وحى المجتمع . أما أن الناس يطلبون الفن للمتاع به وللاستغراق فيه فإن ذلك سيظل من خصائصه ، وهو لايتعارض مع اتصاله بالمجتمع وتسرُّبِه فيه وفى كل ما يتصل به من إحساس بالجمال .

ومعروف أنه أثيرت فى القرن الماضى إثارة واسعة مشكلة تتصل اتصالا وثيقاً بهذا الموضوع ، وهى مشكلة الفن للفن ، فهل يُطْلَبُ فى الفن أن يمثل الفضيلة ، أو لا بأس من أن يمثل أحياناً الأخلاق المعوجة والمنحرفة . ومرّ بنا أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته لأخلاقهم المزرية أو قل لما يبثون فى المجتمع من أخلاق سيّئة ، ومرّ بنا أيضاً ردّ أرسطو عليه بأن الشعراء يطهّرون الناس وينقّونهم من أدْران هذه الأخلاق الذّميمة . وظل الربط بين الشعر والأخلاق مسيطراً طوال العصور الوسطى حتّى يخدم الشعر وغيره من الفنون تعاليم المسيحية ، وبقيت من ذلك ظلال وأصداء حتّى القرن التاسع عشر ، إذ نشطت المباحث الجمالية وشاع معها قول بعض فلاسفة الجمال إن الفن لاغاية له وراء الغاية الجمالية . واحتدم الصراع بين القائلين بأن الفن للفن وخصومهم ، واتخذ شكل معارك عنيفة ، وخاصة بعد ظهور ديوان « أزهار الشر » لبودلير ، إذ تنادى كثير من الأخلاقيين بأن الفن ينبغى ألا يكون أداة رذيلة فى المجتمع ، بل ينبغى أن يكون أداة فضيلة ومثالية إنسانية رفيعة . وأخذ كثير من خصومهم يردّدون أن الفن للفن وأن الفن ينبغى أن يمثل الحياة بطهرها وإثمها وما فيها من فضيلة ورذيلة ، وينبغى ألا نحكم عليه بمقاييس أجنبية : أخلاقية أو غير أخلاقية ، إنما نحكم عليه بمقاييس الجمال الفنى وقيمه التى تنفصل عن قيم الأخلاق انفصالا تامًّا . وفى ترديد مثل هذه الأقوال مبالغة شديدة ، لأن الأخلاق تعد حائطاً مهمًّا فى المجتمع بحيث إذا انهارت انهار معها وانقضّ بنيانه انقضاضاً قد لاتقوم له قائمة بعده ، ولا شك فى أن الأخلاق تحتاج غير قليل

من الحرمان. وهو يشفى المجتمع من أمراض كثيرة قد تستفحل، وقد تأتى عليه كأن لم يكن شيئاً مذكوراً .

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر يتكاثر فلاسفة الجمال ، وفى مقدمتهم « بنديتو كروتشه Bendetto Croce » (١٨٦٦ — ١٩٥٢) الإيطالى، ويُعَدُّ من أعلامهم فى القرن الحاضر لما امتاز به من عمق فى مباحثه وطرافة فى تفكيره، ونعرض طائفة من آرائه ، فمن ذلك أنه كان يذهب إلى أن الجمال فى الفن لا يعود إلى مضمونه ومحتواه ، وإنما يعود إلى تعبيره ، فالتعبير هو مصدر الجمال وينبوعه ، وليكنْ مضمون الأثر الفنى ومحتواه ما يكون فإن المضمون لايدخل فى جماله ولافى مقاييسه وقيمه الجمالية ، ومن أجل ذلك كان كل موضوع صالحًا لأن يكون مادة الفن وليس هناك موضوع فنى شعرى أو غير شعرى يصلح للفن دون سواه ، فالمهم هو الأثر الفنى الذى يُكسب الموضوع والمحتويات فى الطبيعة وغيرها الجمال الفنى . وأكبر دليل على ذلك أن الفنان حين يتَّخذ شيئًا قبيحًا فى الوجود موضوعًا لفنه ، مثل بائس تعس ممزَّق الثياب تزورُّ من منظره العيون ، يصبح فى لوحته أو قصيدته عملا فنيًّا يخلب الأبصار ويستهوى القلوب والأذهان . وكروتشه بذلك يزعم أن الجمال والقبح ليسا ذاتيين فى الطبيعة والإنسان ، وإنما هما مقيدان باللحظات النفسية للناس وللفنانين من حولهم ، وقد كرَّر أن غاية الفن الجمال وأنه لا غاية له وراءه مما قد يسمَّى أخلاقًا وغير أخلاق ، فغايته فى ذاته ، غاية يحملها تعبيره ، ويقول إن التعبير هو كل شىء ، ومن الخطأ أن نفصل بينه وبين المضمون ، فالفن إنما هو التعبير ولا يوجد فيه ما يلوكه النقاد من قضية المضمون والشكل أو بعبارة أخرى المعنى والأسلوب ، إذ لا يتحقق وجود للمعنى والمضمون بدون أسلوب وشكل ، وبعبارة أدق بدون تعبير .

وكروتشه يتسع بمعنى التعبير إذ يجعله مرادفًا لصورة الأثر الفنى الكلية ، وقد رتَّب على ذلك نتائج كثيرة، فى مقدمتها أن التعبير الفنى ليس محاكاة للواقع ولا نقلا مطابقًا له ، إنما هو خَلْقٌ له جديد ، خلق يبدعه الفنان مجسِّداً فيه أفكاره

ومشاعره ، وينبغي ألا يُنْظَر فيه إلى الجزء المفرد أو الأجزاء المفردة ، وإنما يُنْظر إلى البناء الكلي . ويتضح ذلك فى الشعر ، فى رأيه أنه ينبغي ألا توصف لفظة بجمال ولا قبح ، إذ المدار فى القياس على مجموع الألفاظ أو على الأسلوب جميعه ، وهو فى ذلك يلتقى بعبد القاهر الجرجانى فى كتابه « دلائل الإعجاز » وما ذهب إليه من أن اللفظة ليس لها فى ذاتها صفة جمالية مستقرة ، فقد تكون فى موضع جميلة وفى موضع آخر قبيحة شديدة القبح . ويقول : « كروتشه » إن لفظة قد تكون قبيحة ولكن حين توضع فى طائفة من الألفاظ يغادرها قبحها ، وإذن فليس هناك لفظة توصف بجمال ولا بدمامة ، ويستدل على ذلك بأنه لو كان للألفاظ قيم جمالية مستقلة بذاتها لأمكن أىَّ شخص أن يجمع منها طائفة ، ويسوّى له قصيدة . وعادة يتعذر ذلك على غير الشاعر لما لديه من مهارة يضع بها الألفاظ فى أماكنها الصحيحة من الكل أو من التعبير الفنى الكامل . والألفاظ بذلك ليس لها قيمة جمالية ذاتية ، إذ قيمتها الجمالية إنما هى فى معرضها وسياقها ، أما هى فى ذاتها فليس لها أى وزن فى الجمال الفنى من حيث هى كلم مفردة ، وهى مجردة أو عارية عريًا تامًّا من كل جمال ذاتى إلا ما قد يُضْفَى عليها من الصياغة الكلية . وجعله ذلك يتنبَّه إلى شىء مهم يقع فيه كثير من الناشئة ، وهو ما يفقده نثر الشعر من الخصائص الجمالية لتعبيره ، وقد حمل على من ينثرونه حملة شعواء ، قائلا إنه متى حُوّل عن صورته التعبيرية الموسيقية سقطت خصائصه جملة ، ودخل عليها ضيم لا ضفاف له ، وأصبحنا بإزاء شىء آخر أو بعبارة أخرى بإزاء أداء آخر ، أداء مختلف كل الاختلاف ، ومن المؤكد أن المنثور المبتدأ أو الذى أنشئ ابتداء خير منه وأجمل وأوقع . ومعنى ذلك أن الشعر ينبغى ألا يُنْثَرَ وألا يتحوَّل من نظمه الموسيقى إلى صورة منثورة ، إذ يسقط منه جماله وموضع الروعة فيه ، بل يسقط منه التعبير الكلى : محور خصائصه وحقائقه الجمالية .

وواضح أن كروتشه لا يتصور التعبير الفنى فى الشعر تامًّا إلا بتمام أجزائه وصورته الكلية ، ومن هنا كان يرى أن أى حذف فيه أو تغيير بتعديل أو إضافة يتحول به إلى عمل جديد ، إذ يتحرّف بناؤه الكلى ، وكل تحريف فى البناء ، مهما

تكن الغاية منه إصلاحاً أو صقلا وتنقيحاً ، من شأنه أن يتحول به إلى بنيان تعبيرى جديد مغاير للبنيان الأصلى وصورة نظمه ووزنه وصياغته ودقائق أدائه . ومن هنا حرَّم على الشاعر بل على كل فنان أن يتناول أثره الفنى بأى تعديل أو تغيير حذفاً أو إضافة ، إذ يصبح أثراً جديداً له تعبيره وبناؤه الكلى وعتاده . وبالغ فى ذلك مبالغة أدَّته إلى القول بأنه ما دام كل أثر فنى يُعَدُّ أثراً قائماً بنفسه فإنه لا تصح الموازنة بينه وبين أى أثر فنى آخر قديم أو معاصر ، إذ لكل أثر تعبيره الكلى وخصائصه الجمالية التى يستقل بها . ولم يعتدَّ بما يسميه النقاد قوانينَ فنية لأن فكرة القوانين تعنى إخضاع الجمال الفنى للتفكير العلمى ، وفى رأيه أن قوانينه — إن كانت — لا يصح أن يفرضها النقاد وإنما يكتشفونها فيه اكتشافاً ، وينبغى أن تظل لها سيولتها بحيث لا تتجمد ولا تتحجر ، بل تظل لها حيويتها وتظل قابلة للتحوير، بحيث يتصرف بها الفنانون حسب مشيئاتهم وإراداتهم الفنية ، وهو تصرف كُفل للفنان من قديم ، بدليل نمو الفنون ، كل فن فى دائرته . ويرى كروتشه أن من أخطر الأشياء على الفنان أن يستظهر هذه القوانين ، إنه ينبغى حقاً أن يدرس قواعد فنه وأصوله دراسة عميقة ، غير أن هذه الدراسة ينبغى أن تسقط من شعوره إلى اللاشعور ، بحيث إذا أقبل على إحداث أثر فنى من آثاره أحسَّ بكامل حريته وإرادته فيبدع ، وكأنه يبدع على غير مثال .

وكروتشه بذلك كله يجسد الجمال الفنى فى التعبير والأداء الكلى للصياغة ويعزله عزلا تاماً عن المجتمع وكل ما يتصل بالمجتمع وكأن الفن شىء والمجتمع شىء آخر ، ولا صلة بينهما أو بعبارة أدق ينبغى ألا تُبْحَثَ هذه الصلة وألا تدخل بأى حال فى حساب أصحاب الفلسفة الجمالية ، وهو ما يعارضه كثيرون من فلاسفة الجمال الفرنسيين فى هذا القرن ، أمثال « شارل لالو Charles Lalo » و « إيتيان سوريو E. Souriau » . أما «لالو» فذهب إلى أن الفلسفة الجمالية ينبغى ألا تظل فى الإطار الذاتى المعيارى الذى صاغه لها « كانت» والذى أكَّد أن جمال الشىء لا علاقة له بطبيعته ، إنما علاقته كلها بملكاتنا التى نعيشها من المعرفة والخيال تلك الملكات التى تجعلنا نسبغ عليه صفة الجمال ، ويقول «لالو» : لا بد أن

تَدْخُلَ فى هذا الإطار نسب موضوعية فى الأشياء الجميلة تجذب قلوبنا، وهى نسب من شأنها أن تتسع بمجال البحث فى الفلسفة الجمالية . فلا تجعلها فلسفة ذاتية تقوم على القيم وحدها ، بل تخوض بها فى مباحث وقواعد موضوعية تتصل بالحياة الاجتماعية . وينظر فى جمال الفن ويقرنه إلى جمال الطبيعة ، ويقول إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية ، إلا حين ينشئ فنان بينه وبينها صلة ، فتتراءى جميلة من خلال أعماله ، وهو ما يجعلها تتعدد بتعدد المدارس الفنية ، لسبب بسيط وهو أن جمالها دائماً محايد ولا عبرة به إلا حين تتراءى فى لوحة أو فى قصيدة، حينئذ يصبح لها قيمة جمالية فنية ، إذ لا تتراءى وحدها بل تتراءى هى والفنان الذى أحالها عملا فنياً ، وهو عمل حوَّر فيها وأضاف ، حتى أصبحت كأنها شىء آخر ، غير الصورة التى كنا نعرفها لها ، إذ خلع عليها الفنان جمالا ذاتياً من مشاعره وأهوائه وعواطفه . و«لالو» بذلك يفصل بين الفن والطبيعة بحيث لا يصح أن نحكم عليه من خلالها أو خلال حقائقها وحقائق الوجود وما يتصل به من أخلاق ودين وإلحاد، فللفن عالمه المستقل لا عن الواقع والطبيعة فحسب، بل أيضاً عن شخصية صاحبه إذ قد لا يمثّله ، وقد يكون على صورة وفنه على صورة أخرى مغايرة . ومع كل هذا الاستقلال الذى فرضه «لالو» على الفن نجده يصله وصلا وثيقاً بالحياة، وقد استعرض ماسبقه من آراء فى هذه الصلة ورآها ماثلة فى خمس وظائف ، هى وظيفة المتعة التى تجعله ضرباً من اللهو والتسلية على نحو ما كان يؤمن بذلك « اسْبنسر » القائل بأن وظيفة الفن أن ينسينا الحياة بطريقة تشبه طريقة اللعب، ووظيفة ثانية هى تنقية العواطف والانفعالات من شوائبها على نحو ما آمن بذلك قديماً أرسطو موضحاً له بنظريته المشهورة السالفة عن التطهير ، ووظيفة ثالثة هى التكوين الفنى الخالص الذى يفصل الفن عن كل ما عداه من أخلاق وغير أخلاق ، ووظيفة رابعة هى السمو بالحياة الواقعة إلى الكمال على نحو ما يلاحظ فى الموسيقى من الأنغام وفى الشعر من الإيقاعات وفى الصور من الألوان ، ثم وظيفة خامسة هى تصوير الواقع تصويراً صادقاً . ويبدئ ويعيد فى أن القيم الحقيقية للفن إنما هى قيم اجتماعية مستدلاً بتاريخ الفنون وتطابقها مع أطوار المجتمع ،

إذ تختلف دائماً باختلاف تلك الأطوار ، فليس فن المجتمع الاستعبادى أو الاستبدادى كفن المجتمع الجمهورى أو الديمقراطى ،ولا فن المجتمع الرأسمالى كفن المجتمع الاشتراكى الذى تصبح الفنون فيه للجميع وتتحول شعبية خالصة . وفى رأيه أن تلك القيم الجمالية الاجتماعية تستمد من كل علاقات المجتمع وقوانينه وتقاليده ونظمه السياسية وغير السياسية ، فكل ذلك يُضْفى على القيم الجمالية صبغاتها الاجتماعية المختلفة . ويدلل «لالو» على رأيه بأنه لا بد لأى فن من جمهور يتذوقه ،وهو جمهور يجثم فى نفس الفنان ويصدر عنه فى كل ما ينتج من آثار محاولا — ما وسعه — أن يرضيه وأن ينال استحسانه ، وهو استحسان لا يلفتنا فيه ما يناله الفنان عند جمهوره من جزاء مادى بقدر ما يلفتنا فيه ما يناله عنده من مجد وشهرة وخلود على مرّ الزمن . وكل ذلك يؤكد فى وضوح لا يقبل أى شك أن جمال الآثار الفنية موصول بالجمهور ، ولمن ينهض الفنان بعمل فنه ؟ إنه ينهض به من أجل جمهوره ، يريد أن يحس ما يحس وأن يتأثر بما تأثر وأن يشاركه فى تأثراته ومشاعره وإحساساته ، وإذن فلا بد أن يخضع الجمال الفنى عنده لكل ما يضغط على جمهوره من قيم اجتماعية تسود فيه ، ولابد أن تدخل فى كيانه وكيان قيمه الجمالية الخالصة ، وإلا انفصلت هذه القيم عن المجتمع وانفصل الفنان نفسه فلم يستجب له مجتمعه ولا جمهوره ، وأصبحت آثاره الفنية ناقصة مبتورة . ومعنى ذلك كله أن الناس لا يستجيبون للفنان مكرهين ، إنما يستجيبون له راضين ، وهو لا يرضيهم إلا إذا استجاب فى فنه لقيمهم الاجتماعية ، فأصبحوا منفعلين وفاعلين مؤثرين ، ينفعلون بفنه ويؤثرون فيه ، وهو كذلك ينفعل بمجتمعهم وواقعهم ويعيد إنشاءه لهم متأثراً به أشد التأثر ،تأثراً يفرض نفسه عليه وعلى كل ما يتصل بفنه من قيم جمالية .

وإذا تركنا «لالو» إلى «سوريو» وجدناه يصل وصلا وثيقاً بين الفن والصناعة أو بعبارة أخرى بين الإنتاج الفنىّ والإنتاج الصناعى ، ملاحظاً دائماً الوظيفة الاجتماعية للفنون وأنها تلبية لحاجات المجتمع ،مثلها فى ذلك مثل الصناعات بل هى صناعة بالمعنى الدقيق لكلمة صناعة ، وليس بصحيح مطلقاً أنها ضرب من اللهو أو التسلية

أو أنها تعبير عن نشاط فائض عن حاجة الجماعة ، بل هى تعبير عن حاجة ملحّة فى المجتمع ، بالضبط كالحاجة الملحة إلى الحرف والصناعات ، ومن أجل ذلك تعد جميعاً فنونا . ويستبعد «سوريو» فكرة الجمال من تعريف الفنون الرفيعة حتى يرفع الحواجز القائمة بينها وبين الصناعات ، ويضع مكانها فكرة النفع حتى يستبين دور الفن فى الحياة الاجتماعية . ويلاحظ أن الفنون والصناعات جميعاً يتمثل فيها عملان : عمل فنىّ وهو ما يصور أصالة الفنان والصانع ، أما الفنان فحين ينشئ عملا فنياً فريداً ، وأما الصانع فحين يضيف إلى صناعته أصالة فردية تحتاج منه ، أو قل يوفر لها ، لمسة إبداع . وبجانب هذا العمل الفنى فى الفن والصناعات عمل آلى ، وهو فى الصناعات أوضح منه فى الفنون لقيامها على التنفيذ الآلى غالباً ، أما الفنون فلا يتضح فيها العمل الآلى إلا عند تكرار لوحة أو قطعة موسيقية . وإذن فالصناعات والفنون جميعاً تتشابهان فى طبيعتهما ، وغاية ما فى الأمر أن الصناعات أكثر قبولا لفكرة الآلية ، بل كثيراً ما تصبح عملا آلياً ميكانيكياً ، تنتجه الآلة فى تكرار ورتابة . أما إذا ظلت الصناعة بعيدة عن الآلة كصناعة التطريز فإنها حينئذ تكون فناً ، إذ تعتمد على اليد لا على الآلة وتحتاج إلى لمسات محكمة ، على نحو ما نعرف عن السجاد الإيرانى وصناعته البارعة التى تختلف فيها سجادة من سجادة بالضبط كما تختلف لوحات الرسامين من لوحة إلى لوحة . وواضح أن «سوريو» يريد من كل هذه المقارنات أن يخلص إلى أن الإنتاج الفنى كالإنتاج الصناعى يراد به سدُّ حاجة الجماعة وهو ينفعل بها ويتقبّل منها ما يسرى سرياناً قويا فى كيان قيمه الجمالية حتى ليمكن أن يقال إنها قيم اجتماعية .

ولعل من الطريف أن فلاسفة الجمال فى البلاد الغربية ينظّمون جمعيات للدراسات الجمالية ، وتُعْنَى عادة تلك الجمعيات بإصدار مجلات تبحث مباحث قيّمة فى الفلسفة الجمالية ، ومن حين إلى حين تقيم هذه الجمعيات مؤتمرات لعرض دراسات جمالية مختلفة ، ومن أنبه رؤساء هذه الجمعيات «هربرت ريد Herbert Read» وهو مثل «سوريو» يؤمن بوجود قيم فنية فى الصناعة ، ويقول إن المنتجين لها يحرصون على هذه القيم حرصاً شديداً حتى يستجيب لها أكبر جمهور من الناس ، إلا إنه

لا يمضى مع «سوريو» إلى نهاية نظريته القائلة بأن الغاية من الإنتاج الفنى المنفعة مثل الإنتاج الصناعى ، بل إن العكس هو الصحيح فإن الإنتاج الصناعى هو الذى أصبح يُشْرِك مع المنفعة إرضاء الحاسة الجمالية فى الناس . وهو ينفصل عن «سوريو» وصاحبه «لالو» انفصالا تامًّا فى إيمانهما بأن الفن شديد الصلة بالمجتمع ، إذ الفنان — عنده — يتسامى على المجتمع والواقع جميعًا ، وهو تسام يفسح لخبرات جديدة يمثلها الفنان بأدواته الفنية وما يقيم بين عناصر فنه من التناسب والتآلف بحيث نحس أن الأثر الفنى من آثاره مستمد من الواقع ، مع ما له من مقوماته ومشخصاته الخاصة . ويقول إن قيمة العمل الفنى ليست فى سَدّه لرغبات ، أو تعبيره عن انفعالات ؛ وإنما هى فى واقعيته التى تزيد من خبرتنا وتوسع مداركنا ، واقعية ينشئها الفنان إنشاء ، وهى واقعية بصيرة ، واقعية خاصة بالفنان ، إذ تعبر عن أعمق الحقائق فى الوجود ، كما تعبر عن شخصية صاحبها ومهارته فى تجسيد الواقع البشرى تجسيداً نرى من خلاله طبيعتنا الإنسانية رؤية واضحة ، وكأنما الفنان لا يوحِّد بين الناس فى مجتمعه فحسب ، بل يوحد بينهم فى كل زمان ومكان .

ولعل فيما صورنا من آراء فلاسفة الجمال ومباحثهم ما يدل على أنهم يخوضون غالبًا فى متاهات ميتافيزيقية ، إذ يبحثون فى الفنون مباحث فلسفية نظرية عامة ، وهى بحوث تتناول طبيعة الإحساس بالجمال وطبيعة الإبداع الفنى ومصدر الجمال فى هذا الإبداع وحقيقته ومعاييره وقيمه وصلته بمنشئه وبالمجتمع والواقع وبالمثال المطلق ، إلى غير ذلك من بحوث تحلق فى سماء بعيدة عن تحليل الآثار الأدبية ، إذ تُشْغَلُ بمسائل الجمال الفنى الكلية لتصل إلى تفسيره ومعرفة مقاييسه ، غير ملتفتة إلى أثر فنى معين وتحليل القيم الجمالية فيه ، فذلك فى رأى فلاسفة الجمال من عمل النقاد لا من عملهم الفلسفى الذى يُعْنَى بالمشكلات العامة للجمال الفنى ومعاييره .

٦

مع الدراسات الذاتية والموضوعية

دعا كثيرون منذ أوائل القرن الحاضر إلى عزل الأدب عن مقاييس العلوم الطبيعية والدراسات الاجتماعية والنفسية والجمالية ، ذاهبين إلى أن له تأثيرات وجدانية فى الباحث الأدبى ، وحسبه أن يعرض مدى استجابته لهذه التأثيرات مع بيانه لمواطن الروعة فى الآثار الأدبية . ومن أهم من دعوا إلى هذا الاتجاه الذاتى أو التأثرى « جول ليمتر Jules Lemaitre» المتوفى سنة ١٩١٤ ، وقد أودع فى مؤلفات له من أهمها : « المعاصرون » و « تأثرات مسرحية » إحساساته وانطباعاته إزاء بعض الأدباء وبعض المسرحيات ، وفى ثنايا ذلك هاجم النقد الذى يطبق معايير العلوم الطبيعية عند « تين » وأضرابه كما هاجم كل نقد وكل بحث أدبى يضع أمامه مجموعة من القواعد يقيس بها الآثار الأدبية ، ومن قوله : إن القواعد ليست فى حقيقتها إلا انطباعات وإحساسات فردية تجمّدت بمرور الزمن ، ومن الواجب أن يتخلّص منها الباحث والناقد جميعاً حتى يتخلصا للمتاع بآثار الأدباء ، ومن قوله أيضاً : إن هذا المتاع قد يتبدل من زمن إلى زمن حتى عند الشخص الواحد ، ولذلك كان من الواجب أن نفرغ له حتى ننعم به وحتى نستخلص منه هذا الرحيق الذى يُشْبع أحاسيسنا ويرهف مشاعرنا . ويقول « ليمتر » : إن الدراسة التأثرية الذاتية تتنوّع تنوعاً واسعاً ، لأنها لا تسير فى دروب محدودة تحوطها أسلاك القواعد وأشواكها ، فقد تتحدث عن الأديب وأثره الأدبى من الوجهة الفنية ، وقد تتحدث عن بعض أفكاره وآرائه ، وهى دائماً تصوّر متاع الدارس ومدى استجابته لما يقرؤه . وفى رأيه أن الناقد الذى لا يستميل القارئ ولا يملأ نفسه إعجاباً به ليس خليقاً بأن يُسلك فى زمرة النقاد ، فضلا عن النقاد النابهين ، أما الناقد الخليق حقاً بأن يسمى ناقداً فهو الذى يستهويك ويجذبك

إليه حتى لتنسى نفسك وكل ما حولك ، وكأنه ينقلك إلى عالم خاص به .

وخلف «جول ليمتر» كثيرون يدعون دعوته موجهين نقداً شديداً، بل طعناً قوياً إلى مناهج الدراسات الأدبية السابقة ، وفى رأيهم أن البحث المستمد من قوانين العلوم الطبيعية وكذلك البحث النفسى ينقلاننا جميعاً من الآثار الأدبية إلى أصحابها ، وينقلنا البحث الاجتماعى بدوره إلى المجتمع وصلة المؤلف به ، ويُدخلنا البحث الجمالى فى غابة ملتفة من الميتافيزيقا الأدبية لا نكاد نعرف حدودها ، وأولى بنا أن نتأمل فى الآثار الأدبية وأن نتذوقها وأن نصوّر من خلال إحساسنا وانفعالنا بها مدى تأثيرها فى قلوبنا وعقولنا وفى قلوب القراء وعقولهم ، فذلك أجدى وأدخل فى الدراسة الأدبية .

والباحث الأدبى التأثرى أو الذاتى بهذا القياس إنما يرتد إلى ذوقه ، أو قل إلى تذوقه الشخصى ، ويُعْلى «لانسون» من هذا التذوق وما ينطوى فيه من التأثر الذاتى ، ويقول إننا إن لم نعرّض أنفسنا تعرضاً قوياً للتأثر بالعمل الأدبى لم نستطع أن نفهم صفاته التى تجعل منه عملا رائعاً . وإذن لا بد من أن نحكى استجاباتنا الخاصة لهذا العمل ونصور تأثرنا به وتذوقنا الشخصى له . وقد نذكر استجابات غيرنا له ، وهى لا تُعَدّ آراء موضوعية ، بل هى بدورها آراء تأثرية ذاتية بالقياس إلى من صوَّرها ، ونحن لن نفهم تأثرات أى ناقد كبير إلا إذا أدركنا تأثراتنا الخاصة إذ لنا وجودنا وله وجوده ، وبعبارة أخرى لنا تأثرنا وله تأثره ، ونحن وهو جميعاً إنما نعبر عن الصلة بين أديب وبين أناس ذوى إحساس خاص وثقافة خاصة فى عصر معين . ويعود «لانسون» فيخفف من حدة المنهج التأثرى ، مع تأكيده بأنه الوسيلة الوحيدة التى تمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، إذ يُشْترط فى صاحبه أن يتوفَّر له إدراك تام للتاريخ الأدبى ، حتى لا يكتفى بذوقه الفردى الشخصى وما يتألف منه من الأحاسيس والمشاعر والأخلاق والعادات والمعتقدات ، بل يضيف إليه ذوقاً تاريخياً يمكنه من أن يحسّ التاريخ الأدبى والحضارى للأمة ، بحيث يتبين التقاليد الفنية فى كل عصر وما يتغلغل فيها من روح الجماعة .

وباجتماع هذين الذوقين ، أو بعبارة أدق ، بدعم الذوق الفردى بعناصر التاريخ الأدبى والحضارى والإنسانى ، تصبح انطباعات الباحث الأدبى واستجاباته إزاء أثر

فنىّ خصبة ، إذ يغمرها كثير من الأضواء وتصبح آفاق الذوق المسيطر عليها أكثر انبساطًا وسعة وعمقًا وتنوعًا . على أنه ينبغى ألا تتحول معرفة تاريخ أدب وتطور آثاره إلى تمسك بأهداب ذوق أدبى فى عصر سالف فإن ذلك من شأنه أن يعطل التذوق الصحيح للآثار الأدبية ، وقد ينتهى إلى معارضة ذوق مستحدث راق ، بل قد ينتهى إلى إجداب مسرف فى التذوق ، وخاصة إذا عارض نمطًا من أنماط التطور الأدبى المعاصر له ، كمن يعجب بالسجع فى عصرنا أو بطريقة الحريرى القصصية .

ومعنى ذلك أن دراسة التاريخ الأدبى والآثار الأدبية دراسة تأثرية ذاتية تعتمد على التذوق الشخصى ينبغى ألا تنتهى بصاحبها إلى أى ضرب من ضروب التحكم فى التذوق، كما ينبغى أن تقوم على التعمق فى ظواهر الحياة الأدبية وإتقان المعرفة بآثارها ونماذجها على مر الأزمنة إتقانًا يتغذى به ذوقه غذاء من شأنه أن يحيله ذوقًا مصفى من كل الشوائب ، بحيث لا نقرأ انطباعاته حتى تتمتع بها قلوبنا وعقولنا متاعًا هنيئًا ، متاعًا يصور لنا فيه الدارس التأثرى كيف يفكر وكيف يلاحظ وكيف يتأمل فى الأثر الأدبى وكيف يستشفّ معانيه ودلالاته وكيف يحلله وكيف يستخلص منه غذاء بديعًا من الخوالج والخواطر .

ونلتقى منذ العقد الثالث من القرن الحاضر بكثيرين يلوّحون فى وجه الدراسات الأدبية التأثرية ، لأنها — فى رأيهم — تعوق الدرس الأدبى الصحيح ، إذ تنقلنا من الأثر الأدبى إلى شخصية الباحث أو الناقد وأحاسيسه إزاء ما يقرؤه وما يثير فيه من رضا وسخط . وحرى بالدراسة الأدبية عند هذه الطائفة من الباحثين أن تكون موضوعية بحيث تَدْرُسُ الأثر الفنى وكأنه كائن مستقل له مشخصاته ، أو قل تَدْرُسُ خصائصه دون نظر إلى ما قد يتداخل فيه سواء من شخصية الأديب أو من عوارض خارجية تتصل بشئون مجتمعه وظروفه . وربما كان أهم من سخّر مباحثه الأدبية والنقدية لترشيح هذا الاتجاه «ت.س. إليوت T.S. Eliot » وفى رأيه أن الشعر ليس تعبيراً عن انفعال وجدانى ، إنما هو هروب من هذا الانفعال ، وهو أيضًا ليس تعبيراً عن الشخصية ، وإنما هو هروب منها ، وبعبارة أخرى ، هو لا يعبر عن صاحبه ، إنما صاحبه وسيط تتجمع فيه انطباعات الشعر وتجاربه خلال العصور

تجمعاً من شأنه أن تذوب شخصيته فيه ، بل تتلاشى تلاشياً تاماً . وبمقدار هذا التلاشي والذوبان تكون مرتبةُ القصيدة فى الجودة الأدبية . وكلما تضاءلت شخصية الشاعر فى قصيدته سما إلى مرتبة رفيعة من مراتب الكمال الأدبى ، حتى إذا انمحت تماماً ارتقى إلى الذروة .

و « إليوت » لذلك يدعو إلى صلة الشاعر المستمرة بالتراث الشعرى الماضى ، بل إنه يدعو إلى أن يتعمق هذا التراث حتى عصوره الأولى زمن هوميروس ، لكى يكوّن لنفسه وعْياً أو حِساً تاريخيا به وبدقائقه ، بحيث ينفذ من خلال هذا الحسِّ إلى صنع قصائده أو قل بحيث يتدفق هذا الحس فى شعره ، وهو تدفق لا يعنى الجمود ، وإنما يعنى الدوام والاستمرار الحيّ الذى يتيح للشعر الجيد الخلودَ . وهو معنى ما يقوله «إليوت» من أن الشعر إفناء وإذابة مستمرة للذات ، بل هو هروب منها إلى عالمه الخاص الذى يتواصل فيه الحاضر مع الماضى تواصلا غير منقطع . والشعر بذلك ليس تعبيراً عن شىء ، لا عن الشخصية ولا عن اللاشعور ولا عن ضروب الصراع بين طبقات المجتمع ولا عن أى شىء يتصل بالجماعة من سياسة أو أخلاق أو دين أو إلحاد ، وإنما هو خَلْقٌ لعمل جديد ، لعمل لا مثيل له فى الحياة ولا فى الواقع ، أو بعبارة أخرى هو عمل قائم بذاته له مقدماته المستمدَّة من أصوله الموروثة وتقاليده الفنية . ولذلك ينبغى أن يُدْرَسَ من داخله دون أى اعتبار لمؤثر خارجى دراسة عمادها الحس المرهف ، وهى دراسة لا تعتمد على الأحكام العامة إلا نادراً ولا بد أن تزوَّد بالنصوص الشعرية الحسية ، إذ هى مدار البحث الأدبى ومدار الحكم ومدار التقويم المستمد من المَبْنَى ومن السياق الأسلوبى أو قل السياق البنائى . ولا بد أن تُدْرَس الألفاظ وعلاقاتها بالمعانى وتكييفها فى جوها الجديد ، ولا بد أن يُدْرَسَ الإيقاع ويوضَّح مدى إكماله للمعانى ، ولا بد أن تُدْرَس الرؤية الشعرية عند الشاعر ، ليُعْرَفَ هل يستخدم الكلمات استخداماً دقيقاً واضح الدلالة أو يستخدمها استخداماً غائماً كأنما يلفُّها ضباب . ولا بد أن تُدْرَسَ صوره ليُعْرَف هل هى دقيقة أو غير دقيقة ، ولا بد أن تدرس صلته بالواقع والطبيعة ليعرف هل هو يعيش فيهما أو لا يعيش ، ولا بد أن يُعْرَف مدى صلته بالتقاليد ، وإلى أى حد يفسح الحاضر للماضى فى الأثر الفنى الخاص وبعبارة أخرى لا بد

أن تُدْرَس كل المادة البنائية عند الشاعر دراسة مستقصية تحيط بكل عناصرها إحاطة تامة . وعلى هذا النحو يضع « إليوت » القصيدة تحت المجهر محاولا تحليل مادتها بجميع جزئياتها ودقائقها متخذاً جميع الوسائل التى تمكنه من ذلك دون أى محاولة لمدح حميد أو قدح ذميم .

وجميع أنصار هذا الاتجاه الموضوعى يُعْنَوْنَ ببحث البناء الفنى للقصيدة والشعر وفحص لبناته فحصاً دقيقاً دون الدخول فى أى شىء خارجى يتصل بالمجتمع وعلاقاته ، وهم أيضاً لا يقفون عند شخصية الشاعر ، فحسبهم التحليل الدقيق للشعر تحليلا لا يخرج عن كيانه وجوهره اللفظى والمعنوى والتصويرى ، ويتخذ ذلك عندهم صوراً متنوعة ، لعل من أهمها اتجاه « كينيث بيرك Kenneth Burke » وهو من أنبه النقاد الأمريكيين ومن أخصبهم عقلا فى البحوث الأدبية ، وبحوثه تتجه اتجاهاً لغوياً بلاغياً ، ويُعْنَى أشد العناية بما تحمل ألفاظ الشاعر والكاتب القصصى من رموز متأثراً فى ذلك بآراء النفسيين وأن الشعر يمتلىء بأحلام ورموز تتمثل فيه . والعين البصيرة هى التى تستطيع رؤيتها ومعرفة دلالتها عما وراءها فى اللاشعور ، فقطعُ الشجرة مثلا يرمز إلى قتل الأب ، ويرمز الجبل إلى الأم ، أما ما عليه من ثلوج فيرمز إلى العقم . وهو يتسع فى عرض مثل هذه الرموز ودلالتها على اللاشعور الفردى والجمعى وما يمكن أن تشير إليه من شعائر الموت والولادة والفداء والتطهر . وهو لذلك دائماً يبحث عن لفظة فى الأثر الأدبى لأديب أو فى آثاره المختلفة تردد فى مواضع وسياقات متعددة ليتخذ منها رمزاً لدلالة ، ويحاول أن يتحقق من معناه ومحتواه . فلفظة مثل لفظة المستقبل مثلا التى تتكرر عند شكسبير ترتبط دائماً بنذر الدمار والشر ، فى حين نجدها تتكرر فى سياقات مختلفة عند « براونتج » موحية بالثقة والتفاؤل . ومثلا كلمة المارد أو العفريت عند « كيتس » توحى بالغلبة والسيطرة فى حين أنها عند « تنيسون » توحى بالطمأنينة والأمان . وهو فى هذا الفهم الرمزى للأدب لا يستضىء بمباحث النفسيين وأصحاب علم الاجتماع فحسب ، بل يضيف إليهم أيضاً مباحث اللغويين والإنثروبولوجيين المهتمين بعلم أصول السلالات وشعائر الشعوب البدائية . وبجانب ذلك يفسح فى قوة للتحليل اللغوى والبلاغى ، وكأنه كيميائى ، إذ يتسع اتساعاً شديداً فى تحليل العناصر اللفظية

والأسلوبية ، متعقباً لسياقات الألفاظ ومواطنها فى الكلام ، مصنّفاً لها ، ومقارناً بين استعمالاتها حين تدل على أفكار ومواقف وعلاقات وصور ، لينفذ من ذلك كله إلى بعض دلالات رمزية . وفى رأيه أن الأدب دائماً رمزى وأن فرقاً بعيداً بين الواقع مثل إنجاب الأطفال والأدب الرمزى الذى تعبر فيه قصيدة عن إنجاب الأطفال . وقد يوضح ذلك بعض التوضيح ما يروى عن بعض الرسامين ولوحة له رسم فيها امرأة ، فإن إحدى النساء حين أبصرتها قالت له : إننى لا أبصر امرأة ، فأجابها على الفور : « هذه يا سيدتى ليست امرأة ، وإنما هى لوحة» . ويتوسع «بيرك» فى التحليل النحوى فيبحث فى علاقات التراكيب وفى فواتح الشعر والنثر وفى الوصل بين العبارات والفصل ، ويبحث فى الألفاظ المشتركة عساه يعثر على نقطة تحوُّل عند الشاعر أو الكاتب أو على علاقة بينه وبين صورة من صور الواقع من حوله . ويتعمق فى بحث الصور والعلاقات المجازية لعلها تهديه إلى إيماءة أو رمز ، كما يتعمق فى بحث بلاغة الأسلوب ، وفى رأيه أنها هى التى تثير مكان الشغف إلى الاستماع للقطعة الأدبية وأنها هى التى تسدُّ هذا الشغف وتشبعه وتتلطف حتى ترضيه إرضاء كاملا . وهو لا يُعْنَى بالبحث فى الألفاظ وحدها ، بل يتغلغل أيضاً فى بحثه إلى الحروف ودلالاتها ؛ فلتكرار حرف الميم مثلا فى الكلمات معنى أو دلالة ، ولتكرار حرف الكاف وترداده معنى آخر أو دلالة أخرى ، وكذلك سائر الحروف .

وواضح أن هذا الاتجاه فى البحث الأدبى يُعْنَى بالنصوص والآثار الأدبية فى ذاتها دون إقحام متعمَّد لأشياء خارجية من بحوث علوم الطبيعة أو علم الاجتماع أو علم النفس أو الفلسفة الجمالية ، وإن أفادت هذه البحوث فهى إفادة عارضة ، إذ المهم تحليل النص لغوياً ونحوياً وبلاغياً . وممن يتجهون هذا الاتجاه فى البحث الأدبى ويبلغون منه الغاية « ر . ب . بلاكمور R.P. Blackmur » وهو فى الطليعة من النقاد الأمريكيين المعاصرين . وتأثره «ببيرك» واضح فى اقتباساته منه بكتابه « مزدوجات » غير أنه لا يفسح مثله فى دراساته للاشعور والعلاقات الاجتماعية والحضارية ، مع أنه واسع المعرفة باللاتينية ويُتْقن بعض اللغات الحديثة مثل الفرنسية والإيطالية وهو أيضاً واسع الثقافة بالفنون عامة ، وقد يفيد من كل ذلك ، ولكن فى المجال الذى قصر بحوثه الأدبية عليه . ونقصد مجال التحليل اللغوى للنصوص وما يداخله من

التحليلات البلاغية ، مما جعله يعنى دائمًا باستقصاء المعجم اللفظى للشاعر ودراسة لغته دراسة فيلولوجية دقيقة ، متعمقًا فى جذور الألفاظ واستعمالها القديم عند الإغريق والرومان إن كانوا قد تداولوها فى آثارهم، ويتسع بالحديث عما قد ترمز إليه أو تومئ من إشارات تاريخية أو معتقدات دينية وغير دينية . وبذلك يتعمق فى تحليلات لغوية واسعة ، يصوّر فيها استخدام الكلمات فى الأساطير ، وعند شكسبير وفى الكتب المقدسة والأناشيد الدينية ، نافذاً من ذلك إلى الربط بين استعمال الألفاظ عند الشاعر وعلى مر العصور ، بل فى أعتقها زمنًا ، فكلمة مثل أرجوان يتعقب استخدامها عند الرومان ملاحظًا أنها كانت عندهم تدل على النبل والشرف . وكلمة مثل زهرة استخدمها شاعر مراراً نراه يعدّ مواطنها ويُحْصى مسافاتها التى استُخْدمت فيها ، ملاحظًا مدى سيطرتها على نفسه وعلى خياله ، ومستنبطًا منها ما يفسر من بعض الوجوه طبيعة الشاعر وخصائصه . وعلى هذا النحو لا يزال ينفذ من التفسير المعجمى والإشارات التاريخية والعقيدية لا إلى فهم الآثار الأدبية فهمًا دقيقًا فحسب ولا إلى شرحها وتوضيحها فحسب ، بل أيضًا إلى خصائصها الفنية . وهو لا يقف ببحوثه عند العناصر اللفظية الجزئية وحدها ، بل يمدُّها دائمًا لتشمل علاقة الجزء أو الأجزاء بالبناء الكلى ، أو قل لتشمل علاقة الأعضاء جميعًا بالجسم المادى للأثر الأدبى الذى نعجب به . وهو لذلك يَعْرِض فى تفصيل للظواهر الأسلوبية البلاغية فى النصوص الأدبية التى يدرسها متوقفًا عند ما قد يكون فيها من نقص فى تركيب العبارات ومن ألفاظ غائمة غير محدودة . ويطيل « بلاكمور » القول فى ترتيب العبارات وتلاحمها من الوجهة البلاغية . ويدرس فى دقة الصور والاستعارات ملاحظًا أن منها البصرى ومنها الخطابى والدرامى، كما يدرس القافية عند الشاعر وطريقة استخدامه لها ومدى توفيقه فيها وإخفاقه

ومن يمعن النظر فى هذه الدراسات البلاغية وما يتصل بها من تحليلات نحوية، يخيل إليه أنه يقرأ فى عبد القاهر الجرجانى وكتابيه : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، وهو فى الكتاب الأول يردُّ حسن اللفظ وبلاغة الأسلوب أو كما يسميه النظم إلى أداء العبارات وما بها من نِسَب نحوية بين الألفاظ ناشئة من تعلق الكلمات فى العبارة بعضها ببعض، ونسجها وترتيبها وصوغها حسب دلالاتها فى النفس

بحيث تصبح لها صور خاصة من التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والذكر والحذف والإظهار والإضمار والتأكيد والقصر والإثبات والنفى والفصل والوصل ، وهو يحلل ذلك تحليلا رائعًا مصوراً ما تجلب طريقة كل كيفية من كيفيات الأداء للتعبير من معان إضافية . ومن أطرف الأشياء حقًا أن نقرأه وهو يحلل صورة من الكلام مثل : « ما أنا قلت هذا » و « ما قلت أنا هذا » إذ يضع فى أيدينا فروقًا بين هاتين العبارتين وبين غيرهما من العبارات ، فروقًا تُلْمس لمسًا ، بحيث يصبح كتابه « الدلائل » أشبه بمتحف ، فالعبارات المماثلة فى المعنى تُعْرَض كأنها لوحات يرفع ذهن خبير حصيف عنها ما يغلِّفها من أسرار ، فإذا ما يُظَنّ بينها من تماثل ينحسر عنها ، وإذا هى متفاوتة تفاوتًا بيِّنًا عن طريق ما يلابسها من معان إضافية ما يزال عبد القاهر يبسطها حتى يؤلف منها نظريته فى علم المعانى أحد علوم البلاغة الثلاثة ، فهو مؤسسه ومكتشفه غير منازَع ولا مدافَع . ومضى يبحث فى الصور البيانية من مجاز وتشبيه وتمثيل واستعارة مصوراً تصويراً بارعًا لدقائقها فى كتابه الثانى : « أسرار البلاغة » وكأنما تملَّك مفاتيح هذه الأسرار ، فإذا هو يضع نظرية البيان العربى كما وضع نظرية علم المعانى مسلطًا عليها من ذوقه المرهف وحسه الدقيق وبصيرته النافذة ما جعلها تنكشف له انكشافًا تامًا ، وإذا هو يحلل الفوارق بين شُعَبِ الصور البيانية ودلالاتها النفسية حتى لا يكاد يترك منها بقية لا فى أنواع ولا فى أجناس ولا فى علاقات وملابسات . وكتاباته فى العِلْمين تخفق بحيوية رائعة ، ونحس دائماً أننا نقرأ نقداً حيًّا ينفذ صاحبه من خلال تحليلاته للعلاقات النحوية فى التعبيرات إلى خفايا البلاغة وأسرارها المطوية فى الصياغات المختلفة ، كما ينفذ أيضًا من خلال تحليلاته لدقائق الصور البيانية إلى خبيئاتها المستترة ، التى تتجلَّى له بكل شياتها ، فإذا هو يسجلها تسجيلا رائعًا .

٧

منهج تكاملى

لعل فى هذه الإلمامة بمناهج الدراسات الأدبية عند الغربيين ما يصور فى وضوح كيف أنه لم يوضع لدراسة الأدب والبحث فى شخصياته منهج واحد يعتمده جميع الباحثين الغربيين ، وكأن البحث الأدبى أعقد من أن يخضع لمنهج معين ، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه ، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً ، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملى ، حتى تنكشف له جميع الأبعاد فى الأديب وفى الآثار الأدبية ، ونستطيع أن نستعرضها ونرى مقدار ما يصيبه من كل منها على حدة ومدى ما يمكن أن ينتفع بكل منها فى بحثه الأدبى .

أما المنهج المستمد من علوم الطبيعة فإنه غزير النفع فى الأدباء والأدب وتاريخه إذ يلفت الباحث إلى دراسة الأديب فى أسرته وتربيته وجميع المؤثرات الذاتية التى عملت فى تكوينه ومواطن الضعف والنقص فيه ومواطن القوة والكمال إلى غير ذلك مما يميزه من معاصريه ، لينفذ إلى ما يصله بهم أو بطائفة منهم من خصائص أدبية تجمع بين فصيلة من الأدباء أو مدرسة منهم ، فنحن نتبين فيه الخاص ونفرده من العام ليتضح لنا النمط الذى عاش فيه الأديب ، النمط الجماعى المشترك بينه وبين من يؤلفون معه اتجاهاً معيناً أو مدرسة معينة . والأديب لا يعيش فى بيئة منعزلة ولا فى عصر منعزل ، بل يعيش دائماً فى بيئة معينة وعصر معين ، يموجان بعلاقات شتى من الظروف المكانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية ، وكلها وشائج تربط بين الأديب وبين وسطه المكانى والزمانى ، وكلها تنعكس عليه وعلى أدبه وتؤثر فيه آثاراً عميقة بحيث لا تتكامل دراسته ودراسة آثاره بدونها ، وإلا كانت ناقصة مبتورة . وعلى نحو ما تتضح الحاجة إلى ذلك فى الأديب تتضح فى الأدب وتاريخه ، إذ لا نستطيع بدون دراسة البيئة وظروفها وما تقلب عليها من أحوال شتى أن نستخلص الصفات البارزة لأدبها ، بل إن الأدب نفسه لا تتضح لنا صفاته فى

أمة إلا إذا عرفنا معيشتها وظروفها ونموها القوى وتنظيماتها السياسية والاجتماعية، وتقاليدها المختلفة وأخلاقها وروحها التى تتغلغل فى ضمير جميع الأفراد . ولا يختلف اثنان فى أن الحياة الإنسانية تقوم على تطور دائب هى وكل ما يتصل بالإنسان من أدب وغير أدب ، ولذلك كان لا بد لمن يبحث فى أدب أمة وتاريخه على مر العصور أن يلاحظ تطوره من جيل إلى جيل ، تطوره العام وتطور فنونه ، وهل من شك فى أن الأدب العربى تطور تطورات خصبة مثمرة حين خرج من الجزيرة العربية بعد الإسلام ، بل لقد تطور مع الإسلام نفسه تطوراً رائعاً ، وأخذ هذا التطور ينمو ويزداد حتى بلغ أوجه فى القرنين الثالث والرابع للهجرة ، ونفس الفنون الأدبية تطورت بدورها مع هذه الصورة العامة من التطور بحيث إذا أخذنا فناً كفن الهجاء وجدنا صورته فى العصر الإسلامى تختلف عن صورته فى العصر الجاهلى بتأثير دوافع تاريخية وثقافية واجتماعية معينة ، حتى إذا كان العصر العباسى انتقل نقلة واسعة بتأثير الحضارة والرقى العقلى الذى أصابه العرب حينذاك . وقل ذلك فى كل فن من فنون الشعر فضلا عما نشأ من تلك الفنون ومن فنون النثر عامة . وقد يكون فى ذلك ما يدل على أهمية المنهج الطبيعى عند « برونتيير » و « تين » و « سانت بيف » ، وأنه منهج جليل النفع فى دراسة الأدب والأدباء ، ولكن أتظن أنه وحده يكفى فى هذه الدراسة ؟ إنه لا بد من أن يفيد الباحث الأدبى بجانبه من المناهج الأخرى ، إذ كل منها يمده بمدد قيم فى بحوثه ودراساته .

وإذا رجعنا إلى المنهج الاجتماعى وجدناه يدفع الباحث إلى التعمق فى طبقات المجتمع ومحاولة تبين ظروفها وما بينها من علاقات ومدى تأثير هذه العلاقات فى شخصيات الأدباء وما نهضوا به من دور أو أدوا فى الحياة العامة ، وأيضاً فإنه يدفعه وخاصة فى العصور الماضية إلى تبين الطبقة التى ينتمى إليها الأديب ، أهى طبقة أرستقراطية أو طبقة وسطى أو من الطبقة الشعبية العامة ، وكذلك يدفعه إلى معرفة عقيدته ونحلته ومدى التزامه بها وتخليه عنها ، كأن يكون الأديب مثلا من الشيعة أو من الخوارج أو صاحب نظرية كنظرية المعتزلة . والالتزام اليوم أوضح منه فى العصور الماضية ؛ فإن العقائد السياسية والمذاهب الاجتماعية كمذهب الاشتراكية تجعل من الطريف دراسة الأدباء من خلال نزعاتهم المذهبية المختلفة ومدى

التزامهم بها وصدورهم عنها ، بل مدى صراعهم من أجلها. ويدخل فى هذا الاتجاه الاجتماعى فهم الأدب فهماً مادياً، فكل ظاهرة من ظواهره إنما هى ظاهرة مادية، تحتمها ظروف اقتصادية دفعت أو تدفع إلى الكفاح من أجل الحياة ، وهو كفاح ينتهى إلى سيطرة الطبقة الشعبية العاملة. وينبغى أن يُبْحَث ذلك من خلال الأدب الذى يعكس الطبقات التى يعبر عنها فى وضوح وجلاء ، ونضرب مثلا لذلك ارتباط الحركة الرومانسية بنمو الرأسمالية البورجوازية فى القرن التاسع عشر ، مما دفع الأدباء إلى التعبير فى قوة عن الذات الفردية ،على حين نرى أن نمو الاشتراكية فى عصرنا دفع إلى ظهور النزعة الواقعية التى تعبر عن ذات الجماعة لا عن الأفراد ، والتى تفسح للتعبير عن علاقات المجتمع وما يجرى فيه من الصراع والكفاح .

وللبحوث النفسية فى الدراسات الأدبية خطرها ، إذ تجعل الباحث يعيش مع الأديب فى صباحه ومسائه وفى غدوه ورواحه وفى أسرته : فى أبويه ، وفى إخوته متتبعاً كل كبيرة وصغيرة من شئونه ، حتى يعرف هل كان شخصاً سوىّ الخلقة والطباع ، أو كان قبيح الخلقة معتلاً مريضاً ؟ وهل فقد حاسة من حواسه كحاسة النظر وما مدى تأثيرها فى شعره وصوره وأخيلته وأفكاره وتشاؤمه ؟ وهل كان معتلاً مريضاً وأثر مرضه أو علته فى حياته ؟ وهل يُشْغَفُ بالإيماء إلى الأساطير والموروثات البدائية ؟ وهل كان يعانى من مركب نقص خِلقى أو أُسَرىّ من أسرته ومكانتها الاجتماعية أو من إحساس بالدمامة ؟ وهل كان يعانى من عقدة من العقد التى يثيرها من كتبوا عن اللاشعور ومكبوتاته ؟ وهل تظهر عنده عقدة أوديب التى يتحدثون عنها ، وهل اتسعت سوءاتها فيه حتى غدا مثالا للنرجسية التى يزعمونها ؟ . لا شك فى أن كل ذلك يلقى أضواء على الأديب المدروس، وقد يُفسِّر مركبُ نقص فيه أو أى عيب مظهراً كبيراً من مظاهر فنه ، ولكن هل حقاً الفن يوجد وينمو وينضج داخل نفس الفنان وحده ، أو أنه لا قيمة لوجوده والقيمة كلها للوجود البشرى ، أو لعله موزع بين وجوده والوجود الإنسانى العام ؟ وحتى فى ذاته لعله موزع بين الإنسان العادى والإنسان الأنانى المغرور ، أو لعل الفن يستنفد عنده دوافعه الإنسانية العادية ، فيتحول إما إلى إنسان ملحد بالسنن الأخلاقية وإما إلى إنسان يعيش للحرمان والفضيلة . وقد يبالغ الأديب فى الصدور عن اللاشعور على نحو ما هو

معروف عن «جويس» فلا تتوالى أفكاره ومشاعره تواليًا منطقيًا ، ويسترسل فى ضروب من الخيالات وفى مشاعر متناثرة وكأنه يحلم أو هو فى حلم عريض لا أول له ولا آخر ولا ترابط ولا منطق .

والباحث الأدبى بجانب ذلك فى حاجة إلى الاطلاع على دراسات الفلسفة الجمالية ، لتضىء له الطريق إلى مقاييس الجمال وقيمه وتفسيره ، ولا نقصد الجمال فى الطبيعة وإنما الجمال الفنى الذى يتراءى فى آثار الفنانين وأعمالهم ، وطبيعى أن الاطلاع على هذه الدراسات من شأنه أن يوسع الآفاق العقلية للباحث الأدبى وينمى مداركه فى تصور وظيفة الفن وهل وظيفته تقف عند التعبير فتتم حين يتم التعبير الكلى للعمل الفنى أو وظيفته أن يخدم الأخلاق فى المجتمع أو يخدم الحياة الاجتماعية ؟ وهل الحكم عليه من هذين الجانبين يدخل فى القيمة الجمالية أو أن هذه معايير خارجة عن طبيعة الفن كما نحكم على مثلث متساوى الأضلاع بأنه أخلاقى أو غير أخلاقى ؟ وما مصدر اللذة والنشوة فى الفن وهل مرجع ذلك إلى الشكل والصورة أو إلى المضمون والمحتوى أو إليهما معا ؟ وهل توجد علاقة بين الإحساس بالجمال والغرائز الجنسية ، أو أنه إدراك عقلى خالص أو قل صوفى يعود إلى الاستغراق فى العمل الفنى استغراقًا ينمحى فيه الشعور بالفردية ؟ وهل من حق باحث فى أثناء عرضه لقصائد شاعر أن ينثرها ، وهل ذلك عمل جيد أو أنه إفساد للقصائد وتشويه لصورتها ، لأنها تتحول أكوامًا من النثر بعد أن كانت قصائد ذات أوزان وقواف وألحان وأنغام ؟ ومن الصعب أن يجرى شخص فى نثره روح الموسيقى الشعرية إلا إذا كان أديبًا ممتازاً ، وكأن شيئًا مهمًا لا بد أن يسقط فى نثر الشعر أو قل فى ترجمته إلى نثر ، تسقط منه موسيقاه ، وهى الركن المهم فى حقائقه وخصائصه الفنية الجمالية .

ويلتفت الباحث الأدبى من خلال قراءته للدراسات التأثرية إلى ما ينبغى عليه من تغذية ذوقه وإعداده للحكم البصير على النماذج الأدبية بحيث تكون انطباعاته عنها انطباعات سليمة . وهو بدون شك فى حاجة إلى رهافة فى المشاعر والعواطف ، حتى يتذوق بدقة ما يقرأ ، وكما أن الناس فى تذوقهم للطعوم يختلفون فى درجات تذوقهم ؛ كذلك الباحثون فى الأدب . وإذا كان تذوق لون من الطعام أو الشراب

يتوقف على كثرة المران واتساع الخبرة، فأولى أن يكون ذلك فى ألوان الأدب المعنوية وألا يصبح لباحث فى الأدب ذوق رفيع إلا بعد ممارسة مطردة لفهم آثار الأدباء، وبعد مران طويل على تذوق القطع الأدبية وفحصها فحصاً متكرراً يطول فيه التأمل والتدبر. ومن المؤكد أن خصائص الأثر الفنى التى تجعل منه شيئاً رائعاً ليست من الظهور بحيث لا تخفى على أحد، بل هى دائماً كأنما يحجبها نقاب خفيف، حتى إذا دنا منها ذوق أصيل تكشّفت له دون أى حجاب. وهذا الذوق لا يحدث لصاحبه فجأة بل لا بد له من تدريب على معرفة النسق الجمالى، لا فى أثر فنى أو آثار فنية قليلة وإنما فى آثار فنية كثيرة يقارن بينها، ويستخلص خصائصها، ويعرف نوع كل خاصة ودرجتها، بحيث يصبح خبيراً لا يدخل عليه أى زيف، وبحيث يميّز دائماً بين الجمال السامى والجمال الذى يهبط عنه درجة أو درجات، فلا يغره مثلا بريق فى ألوان بديع على نحو ما يلقانا فى الأزمنة المتأخرة للأدب العربى الوسيط، وإلا حكم على نفسه بأن ذوقه غير سليم أو غير مرهف. ولا بد أن نعترف بأن أصحاب الأذواق السليمة نادرون، وهم الذين يستطيعون الاستحسان والاستهجان بحق، وهم ذوو الأمزجة الصافية والحساسية القوية والبصائر النافذة الذين يدركون فى وضوح المحاسن والمساوئ واللمسات الفنية البديعة.

وإذا كانت الدراسات التأثرية من شأنها أن تعمق فى الباحث الأدبى تذوقاته التأثرية وانطباعاته الذاتية فإن الدراسات الموضوعية من شأنها أن تعمّق فيه صلته بالتراث الماضى بحيث يحس فى قوة تيار الأصول الفنية الموروثة وما يرتبط بها من تقاليد، فليس فى الأدب ما ينشأ فجأة ولا ما ينشأ تلقائياً، بل الأدب فى كل آثاره يضرب بجذور عميقة فى الماضى البعيد. ولن يتكامل عمل مؤرخ الأدب، ومثله الناقد، بدون معرفة هذه الجذور ونموها على مر التاريخ، فهو لا بد من أن ينحدر معها على نحو ما ينحدر الجغرافى مع نهر كبير من الأنهار من منبعه إلى مصبه، ولا بد أن يتعرف على ما أصابها من تطور من زمن إلى زمن، حتى يمكن أن يتصور الطبقة الأدبية الجديدة فى وضوح، وبذلك يضم الباحث الأدبى، ومثله الناقد، إلى خبرته خبرة عصور وأجيال سابقة. ولا بد له مع ذلك من القدرة على التحليل اللغوى والنحوى والبلاغى للنصوص الأدبية، ولقدمائنا كما للغربيين

المعاصرين بحوث لغوية ونحوية وبلاغية رائعة من شأنها أن تمكّن الباحث الأدبى من الحكم الدقيق على الآثار الأدبية التى يدرسها . وارجعْ مثلا إلى معجم مثل لسان العرب فستجده يجمع المعانى الحسية للكلمة ثم يعرض المعانى الذهنية . وأوسع من صنيعه عمل الراغب الأصبهانى فى مفردات القرآن إذ يتتبعها تتبعًا مستقصيًا فى الذكر الحكيم ، ويصور معانيها جميعًا تصويراً مضبوطًا محكمًا ، بحيث لا يندّ عنها معنى لكلمة فى القرآن الكريم ، وبحيث يملأ نفس قارئه إعجابًا متصلا . وكان حريًّا بشرّاح الشعر أن يقتدوا بصنيع الراغب ويضعوا معاجم لكبار الشعراء على الأقل مثل أبى تمام والمتنبي وأبى العلاء وكأنما تركوا ذلك للباحث الأدبى الحديث . ومنذ سيبويه وكتابه المشهور تزخر كتب النحو الكبيرة بمباحث أسلوبية تتناول وجوهًا شتّى من خصائص التعبير ، ومن يرجع إلى الكتاب المذكور ومراجعات سيبويه للخليل فيه وأسئلته له عن الفروق بين العبارات وتوجيهاته الذكية الدالة على نفاذ البصيرة يرى فى وضوح كيف استسلمت له تلك الفروق بأزمتها ، بحيث لا يتعلم قارئ الكتاب منه النحو فقط بل يتعلم بجانبه أيضًا الخصائص التعبيرية بدقائقها فى العربية . وما زالت هذه الخصائص تنمو فى كتابات النحاة حتّى استطاع عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أن يسوّى منها نظريته المعروفة باسم علم المعانى أحد علوم البلاغة الثلاثة ، وهو فى واقعه علم يتناول خصائص التعبرات النحوية من الوجهة الجمالية ، ولذلك جعله القدماء أحد علوم البلاغة العربية لما يوضح من أسرار الجمال فى التعبير وخفاياه التى مكّنت عبد القاهر أن يجعل منها علمًا له مصطلحاته وله مشخصاته التعبيرية . ولا بد للباحث الأدبى بجانب ما يتزود به من التحليلات النحوية واللغوية أن يتزود أيضًا من التحليلات البلاغية وخاصة ما اتصل منها بالصور البيانية وشُعَبها وفروعها الخيالية الكثيرة ، ليستطيع التعرف على رواسبها القائمة على حافة التيار التاريخى للأدب وعلى الأخرى التى يبتكرها الشاعر ابتكاراً محتكمًا إلى إرادته الفنية .

وواضح من كل ما سبق أن الباحث الأدبى الحديث ينبغى أن يستضيئ فى عمله بكل المناهج والدراسات السابقة ، إذ لا يكفى منهج واحد ولا دراسة واحدة لكى ينهض بعمله على الوجه الأكمل ، بل لا بد أن يستعين بها جميعًا ، حتّى يمكن

أن يضطلع ببحث أدبى قيم . ولعل فى تعددها ما يشهد بأن الآثار الأدبية كنوز حافلة بجوانب وفيرة ، وأيضًا لعل فى تعددها ما يشهد بأن منهجًا واحداً لا يغنى غناء تامًّا فى البحوث الأدبية ، فلا بد أن يتحول عقل الباحث إلى ما يشبه مرآة تعكس أضواء كل تلك المناهج ، فهى تعكس فكرة الفردية والأصالة والمدرسة أو الفصيلة الأدبية وأفكار البيئة والعصر والظروف والتطور التاريخى والحاجات الاقتصادية للمجتمع والتزام الأديب ومدى تمثيله لمجتمعه ، ورواسب اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى وعناصر الجمال الكلى للتعبير وموسيقاه ، كما تعكس انطباعات الباحث الممتعة وصلة الأديب بالتراث الفنى وأيضاً تعكس تحليلات لغوية ونحوية وبلاغية دقيقة. ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على حاجة الباحث الأدبى لكل هذه الدراسات والمناهج وتطبيقاتها فى الغرب والشرق ، وأنها لا بد أن تتحول نصب عينيه إلى ما يشبه منارات ضخمة تهديه السبيل . وما أشبه البحث الأدبى فى ذلك بعلم المنطق فكما أن هذا العلم المتصل بقواعد الفكر عالمى مشترك بين الناس فى كل اللغات وكل الأمم كذلك البحث الأدبى عالمى بدوره ، ويفتقر الباحث فيه إلى معرفة كل ما اكتشفه الإنسان عن عالم الشعور ، سواء أكان شرقيًّا أم غربيًّا ، لأن قواعده وقوانينه الكلية واحدة وإن اختلفت فى الجزئيات والتفاصيل ، ويدل على ذلك أن كل ما نهض به الغربيون القدماء والمحدثون ، وكذلك العرب فى القديم والحديث إنما يراد به شيئان دائمًا هما التوضيح والتقويم ، توضيح الأثر الأدبى توضيحًا تامًّا يشمل كل خصائصه وكل معانيه ، وتقويمه أيضًا تقويماً سديداً بمعايير سليمة . والباحث الأدبى لذلك يستعين بكل ما وضع الدارسون للأدب من مناهج ، لأنها لا تعدو هذين الطرفين ، وهو بعد ذلك يحاول أن يستثمر تلك المناهج فى بحوثه الخاصة ، ويضيف إليها من جهوده العلمية الغزيرة ومن انطباعاته الشخصية ما يجعلنا نشعر حين نقرؤه بمتاع لعقولنا وقلوبنا ، متاع هنىء .

الفصل الثالث

الأصول

١

بين التوثيق والتحقيق

معروف أنه لم يكن لدى العرب قبل الإسلام كتاب مدوَّن ، وأن القرآن الكريم أول كتاب لهم أنزله الله على رسوله صلى الله عليه وسلم فى ثلاث وعشرين سنة ، وقد دوَّنه أبو بكر فى مصحف واحد ، ثم دوَّنه عثمان فى مصحفه المشهور ، وأرسل منه نسخا إلى الأمصار ، غير أن تلاوته ظلت الأساس فى تداوله منذ عهد الرسول — عليه السلام — إلى اليوم ، يأخذها جيل عن جيل بالسند المتواتر عن الرسول ، سند لا يرقى إليه أى شك فى حرف أو حركة .

وكان عمر قد استشار الصحابة فى كتابة الحديث النبوى ، فأشار عليه عامتَّهم بذلك ، ولبث شهراً يَستَخير الله فيما يصنع ، ثم أصبح يوماً وقد عَزَمَ الله له ، فقال للصحابة : « إنى كنت قد ذكرت لكم من كتابة الحديث ما قد علمتم ، ثم تذكرت ، فإذا أناس من أهل الكتاب من قبلكم كتبوا مع كتاب الله كتباً ، فأكبُّوا عليها وتركوا كتاب الله ، وإنى والله لا أَلْبِس ُكتابَ اللهِ بشىء » . وظل الحديث بعده لا يدوَّن تدويناً عامًّا حتى أوائل القرن الثانى للهجرة ، إذ نرى جماعة تتصدَّى لتدوينه ، فى مقدمتها ابن شهاب الزهرى المتوفى سنة ١٢٤ ، وتوالت من حينئذ مدوَّناته ، غير أن الرواية الشفوية ظلت الأساسَ فى نقله ، للتوثق من صدق الراوى أو الرواة ، وحتى لا يدخله شىء من تصحيف أو تحريف . وهذا هو السبب فى أن كل حديث لا بد أن يُشْفَعَ بسند من الرواة ، وكأنهم شهود على صحته وصدقه .

وقد أخذت توجد منذ القرن الأول الهجرى بعض مدوّنات فى المغازى والأمثال والأخبار والأنساب والأشعار والفقه والتشريع ، غير أنه غلبتْ عليها جميعًا فكرة الرواية والنقل الشفوى ، إذ كانت أدوات الكتابة عند العرب لا تزال صعبة ، فهم يكتبون فى الرِّقاق أو الجلود وفى ورق البردى ، وكلاهما ثمنه باهظ ، ومن الصعب أن يمتلكهما الأشخاص العاديون . ومن أجل ذلك كان من الخطأ أن يقال إنه بدأت حينئذ حركة تدوين للمعارف عند العرب بالمعنى الصحيح لكلمة تدوين ، إنما يتأخر ذلك إلى أوائل العصر العباسى حين عرف العرب صناعة الورق الصينى ، وسرعان ما أقاموا له مصنعًا فى بغداد لعهد الرشيد . فانتشر الورق ورخص سعره وازدهرت حركة تدوين واسعة ، ومع ازدهارها ظلت الرواية مسيطرة آماداً طويلة على نقل ضروب المعرفة فى الفقه وفى اللغة وفى الأدب وفى التاريخ .

ولعل من الخير أن نضرب لذلك بعض الأمثلة توضح كيف كانت المصنفات تُنْقَلُ بالرواية أكثر مما تنقل عن طريق التدوين ، ويكفى أن نذكر تاريخ الطبرى الممتد حتى سنة ٣٠٢ للهجرة فإن كل خبر فيه ينقل عن رواة ، وقد تتعدّد طرق الرواية أو قل كثيراً ما تتعدّد ليقارن القارئ ويدْرس بنفسه ويعرف مدى صدق الخبر وصحته . ونتج عن التمسك بالرواية أن بعض الكتب اتخذ صوراً متعددة حسب الرواة ، فراوٍ يوجز وراو يطيل ، وراو لا يتعدى ما سمع وراو يضيف ، ويوضح ذلك بعضُ ما نُسب للأصمعى من كتب مثل كتاب « فحولة الشعراء » الذى حققه ونشره « هفنر » فنى مفتتحه أن ابن دريد يرويه عن أبى حاتم السجستانى عن الأصمعى ، ويذكر أبو حاتم فى مستهله أنه كان يسأل الأصمعى أستاذه عن الشعراء ويجيبه ، ويطّرد ذلك فى الكتاب بحيث يتضح أنه طائفة من الأسئلة والأجوبة بين الأستاذ وتلميذه ، وأنه من الخطأ أن يقال إنه من تأليف الأصمعى أو من عمله ، إذ هو من عمل تلميذه السجستانى . ونشر « هفنر » للأصمعى أيضًا كتاب الإبل من روايتين إحداهما ضعف الأخرى مما يقطع بأن أحد الرواة أضاف إليه إضافات كثيرة بلغتْ نحو حجمه الأصلى . ونشر له « هفنر » كتاب خلق الإنسان ، ويذكر التبريزى فى شرحه على الحماسة أن له روايات كثيرة يختلف بعضها عن بعض . ومن يرجع إلى كتاب « طبقات الشعراء » لابن سلام

المتوفى سنة ٢٣١ يجد فى فاتحته هذا السند : « قال أبو محمد : أخبرنا أبو طاهر محمد بن أحمد بن عبيد الله بن نصر بن بجير القاضى ، قال : أخبرنا أبو خليفة الفضل بن الحباب الجُمَحِىّ ، قال : أخبرنا أبو عبد الله محمد بن سلام الجُمَحِىّ » وإذا تصفحنا كتاب الفهرست لابن النديم وجدناه ينصُّ على أن لابن سلام كتابين هما كتاب طبقات الشعراء الجاهليين ، وكتاب طبقات الشعراء الإسلاميين ، وينصُّ أيضًا على أن لأبى خليفة كتابًا يسمىّ كتاب طبقات الشعراء الجاهليين . وفى ذلك ما يدل على أن الكتاب بصورته التى فى أيدينا ليس من عمل ابن سلام إنما هو من عمل تلميذه وراويته وابن أخته أبى خليفة الفضل بن الحباب ، فهو الذى أخرجه فى صورته الأخيرة ، ولذلك اضطرب ابن النديم فى نسبته إليه أو إلى خاله ، ويمكن أن يكون ابن سلام ألّف كتابين كتابًا فى طبقات الشعراء الجاهليين ، وكتابًا فى طبقات الشعراء الإسلاميين ، وأخرجهما ابن أخته فى كتاب واحد .

وإذا رجعنا إلى كتاب « الموطّأ » فى الفقه والحديث للإمام مالك بن أنس صاحب المذهب الفقهى المعروف باسمه ، والمتوفى سنة ١٧٩ للهجرة وجدنا رواياته ، كما قال الزرقانى شارحه فى مقدمته ، تتعدد تَعَدُّداً واسعاً ، وسرُّ ذلك أن مالكًا كان كلما أملى الكتاب أصلح فيه ونَسَّق فى أبوابه ، فاختلفت روايات الكتاب باختلاف الزمن الذى أمْلِىَ فيه ، ولاحظ ذلك القدماء فنصّوا مثلا على أن رواية أبى مصعب الزهرى تحمل مائة حديث نبوى لا توجد فى سواها من الروايات . وبقيت إلى اليوم روايتان مشهورتان للكتاب : رواية محمد بن الحسن الشيبانى صاحب الإمام أبى حنيفة المتوفى سنة ١٨٩ وفيها بعض أقوال له أضافها إلى الكتاب ، ثم رواية يحيى ابن يحيى الليثى ناشر المذهب المالكى فى الأندلس والمتوفى سنة ٢٣٤ ، وفى روايته زيادات كثيرة بالقياس إلى رواية الشيبانى ، وترتيب الأبواب وعدد الأحاديث مختلف . وقد لا يَرْوِى الكتابَ تلاميذ مصنفه المباشرون ، أو قل لا يؤخذ عنهم ، إنما يؤخذ عن رواة متأخرين ، مما يحمل على الظن بأنهم هم الذين صنَّفوه ونسبوه إلى الأستاذ القديم ، ومما يصوّر ذلك مسندُ أبى حنيفة إمام المذهب الحنفى المتوفى سنة ١٥٠ للهجرة ، فإن له روايات كثيرة أقدمها رواية تنسب إلى تلميذه أبى يوسف

وهى مطبوعة بمصر ، ونجد له بعد ذلك روايات متعددة تُنْسَبُ إلى رواة من القرنين الثالث والرابع وآخرين من القرن الخامس . ويبدو أن فقهاء المذهب الحنفى المتأخرين هم الذين جمعوا أحاديث هذا المسند من كتب الفقه المؤلفة على مذهبهم وأضافوها إلى الإمام الكبير ، حتى إذا كنا فى القرن السابع الهجرى وجدنا محمد بن محمود الخوارزمى يُخْرِج هذا المسند معتمداً على خمس عشرة نسخة تمثل خمس عشرة رواية أو خمسة عشر طريقاً من الأسانيد التى روت الكتاب عن أبى حنيفة أو قل أضافته إليه .

ومنذ أول الأمر عُنى أصحاب الحديث النبوى بصحته وصدقه ، وخاصة أنه تأخر فى تدوينه ، وأنه ظل يُرْوَى على مدى الأجيال ، مما عرَّضه لوضع كثير ، ويبدو أنه ظهر شىء من هذا الوضع فى عهد الرسول — صلى الله عليه وسلم — مما جعله يقول : « من كذب علىَّ متعمداً فليتبوَّأ مَقْعده من النار » . وكان عمر ينكر رواية الحديث ، فكان إذا روى شخص حديثاً طلب شاهداً منه يوثِّقه . ويذهب عمر ويترك الخلفاء للناس رواية الحديث فتتسع وتتضخم ، ويستخدمه أصحاب السياسة والأهواء ، فيُدْخلون عليه كثيراً من الوضع ، يصنع ذلك أحياناً بعض الطوائف السياسية وبعض الشعوبية وأصحاب الملل والنحل من مرجئة وقدرية وغير قدرية ومرجئة ، إذ كانوا — فيما يقال — إذا وجدوا حديثاً يدعم فكرتهم جاءوا به ، وإن لم يجدوا وَضَعوا هم بعض أحاديث تؤيد دعوتهم ، وحتى القُصَّاص والوعَّاظ توسعوا أحياناً فى وضع الأحاديث متزيدين فيها لأغراض أخلاقية وتهذيبية على نحو ما يلاحظ ذلك ابن الجوزى فى كتابه « القُصَّاص والمذكرين » ولا شك فى أنهم هم الذين توسعوا فى قِصَصِ المهدى والدجال والمسيح ، وقد تعرض لها ابن خلدون فى مقدمته ونقد أسانيد أحاديثها نقداً واسعاً ، وأفرد السيوطى للقُصَّاص كتاباً خاصاً سماه « تحذير الخواص من أكاذيب القُصَّاص » وهو مطبوع . ومعروف أنه ألَّف فى الأحاديث الموضوعة كتاباً سماه « اللآلىء المصنوعة » ، وفيه يعرض كثيراً من هذه اللآلىء المزيَّفة فى فضائل القرآن وفى الترغيب والترهيب وفى الأطعمة وفى الطب .

وقد دفع ذلك المحدِّثين من قديم إلى التوثق فى رواية الحديث من الرواة الذين

يحملونه ، فدرسوهم ووزنوهم بمعايير سديدة ، ورفضوا كل حديث تشوب سيرةَ صاحبه شائبةٌ فى دين أو خلق أو عدالة أو أمانة ، وبحثوا رواياتهم ، ورفضوا مَنْ كثر خطؤه أومَنْ كثرت مخالفته للرواة الثقات ، ورفضوا ما خالف الدين ونصوص القرآن ، وليس هناك كتاب مهم فى الحديث إلا أخضعوه لنقد واسع . وبذلك حفظوا للحديث النبوى نقاءه وصحته وصدقه ، متوسلين إلى ذلك بتوثيق واسع لرجاله ورواته وتحقيق دقيق لنصوصه وكتبه . ويكفى أن نرجع مثلا إلى البخارى لنرى الشروط التى وضعها للتوثق من صحة الأحاديث التى يرويها فى صحيحه ، فقد اشترط على نفسه ألا يروى من الأحاديث إلا الصحيح وهو ما اتصل إسناده من الراوى الأخير إلى النبى صلى الله عليه وسلم ، وكان حَمَلَتُه عدولا ضابطين عُرفوا بالحفظ وسلامة الذهن وصحة الاعتقاد . وليس ذلك كل ما اشترطه فقد اشترط فى الراوى أن يكون قد ثبت لقاؤه لمن روى عنه الحديث ولو لقاء واحداً . فلم يكتف البخارى بالمعاصرة ، بل طلب المشافهة تحرزاً فى صحة الرواية وتوثقاً شديداً . وقسم الرواة على هذا الأساس درجات ، فهم يختلفون بحسب ملازمتهم لمن يروون عنهم ، أو قل هم ينقسمون طبقات : طبقة أولى وهم من يلازمون حامل الحديث أو المحدِّث فى السَّفر والحضر ، وطبقة ثانية وهم من يلازمونه مدة قصيرة ، ثم تأتى بعد ذلك طبقات للرواة أو درجات ، واشترط أن يكون رواته من رجال الطبقة الأولى . وقد يروى عن رجال الطبقة الثانية ، ولكن فى التعليقات على بعض الأحاديث ، لا فى رواية أحاديث مستقلة .

وهذا التوثيق لرواة الحديث تبعه توثيق مماثل لرواية كتبه وصحة نقلها عن مصنفيها سنعرض له فى غير هذا الموضع ، إنما نشير هنا إلى أن عملا ضخماً من التوثيق العلمى أخذ يحوط رواية الحديث منذ القديم بسياج متين من الصحة والدقة . وقد رافقه تحقيق واسع فى صحة رواية النص ، مشترطين لكل مخطوطة تحمله مقابلتها أو معارضتها على أصل لها وثيق ، وكأنما نبَّههم إلى ذلك منذ أول الأمر عَرْضُ الرسول القرآنَ على جبريل مرة فى كل سنة ، حتى إذا كانت السنة الأخيرة عَرَضَه عليه مرتين . ونجد عُرْوَة بن الزبير فى القرن الأول للهجرة يقول لابنه هشام وقد كتب عن بعض الصحف أعَرَضْتَ كتابك على أصل صحيح ؟ ويجيبه :

لا ، فيعجب منه ويقول له : لمْ تكتبْ ! . وتصبح هذه المعارضة على الأصول الوثيقة عملا متعيناً لا فى كتب الفقه والأدب واللغة فحسب ، بل أيضاً فى جميع المصنّفات حتى المصنفات المترجمة ، وكأنما سرى هذا العمل إلى المترجمين من المحدّثين وغيرهم على نحو ما يذكر حنين بن إسحاق المترجم المشهور لعهد المأمون والمعتصم والمتوكل إذ يقول : إنه كان يجمع من الكتاب الذى يحاول ترجمته عدة نسخ ويقابل بينها ، حتى تصح له منها نسخة يتخذها أساس ترجمته . وعلى نحو ما عُنوا فى تحقيق الكتاب بالمعارضة عنوا بتصحيحه وضبط نصوصه ، وعيّنوا المكتبات التى تحتفظ به والرواة الثقات الذين حملوه أو نقلوه إلى الأجيال التالية . ووازنوا كما قدمنا بين روايات الكتاب الواحد على نحو ما مر بنا فى « الموطّأ » ونراهم يدرسون أحاديثه ويلاحظون أن بينها أحاديث مرسلة وهى ما سقط منها سند الصحابى ، ومنقطعة وهى ما سقط من سندها راو أو أكثر ، وبلاغات وهى التى يقول فيها مالك بلغنى أو يقول : عن الثقة . وليس معنى ذلك أن مالكاً لم يكن يدقق فى رواية الأحاديث النبوية ، وإنما معناه أنه كان مشغولا بالفقه وأحكامه ، مما جعله يُعْنَى بنص الحديث ومتْنه أكثر من عنايته بسنده ، وقد استطاع ابن عبد البر محدّث الأندلس وحافظها فى القرن الخامس الهجرى أن يصل أسناد كل هذه الأحاديث عند مالك فيما عدا أربعة منها فحسب . ويكفى أن يكون مالك رواها لتكون صحيحة منتهى الصحة . وبالمثل عُنى أئمة الحديث بتحقيق أمهاته مثل صحيح البخارى ومسند ابن حنبل وغيرهما من أصوله ، حتى لنراهم أحياناً يؤلفون كتبا فى دراستها ونقد بعضها أو بعض من جاء فيها من الرجال ، كل ذلك بقصد التحرى الشديد . وكانوا لا يزالون يقابلون بين الروايات وينصون على ما قد يكون زيد على نصوص الكتاب أو دخله من إضافات .

وهاتان الصورتان من التحقيق والتوثيق نلتقى بهما فى رواية الأشعار والأخبار القديمة ، فقد ظلت الأخبار والأشعار تُرْوَى شفاهاً فى العصر الإسلامى ولم يدون منهما إلا قليل ، بحيث كانت الوسيلة الحقيقية لنقلهما طوال هذا العصر المشافهة والسماع ، حتى إذا كان العصر العباسى أخذت تنشأ طبقة واسعة أو قل طبقات متتالية من الرواة كانوا يدوّنون الأخبار والأشعار ، ولكن ظل الاعتماد الأساسى

على الرواية ، فالأستاذ يُملى والتلاميذ يسمعون ويكتبون ما يسمعون ، ويخلفه تلميذ ، يملى ما سمعه منه ، أو يملى مصنَّفاً جديداً ، وعنه يأخذه التلاميذ . ويحدث هذا جيلا بعد جيل أو دورة بعد دورة ، فالكتاب موجود ولكن ليس هو أساسَ الأخذ والنقل إنما الأساس السماع مشافهة من جِلّة العلماء فى اللغة والأدب والأخبار أو التاريخ . ويجمع العالم عادة بين هذا كله ، فهو يروى مثلا الشعر الجاهلى ويضيف إليه كثيراً من الأخبار عن الجاهلية وأيامها ويشرح بعض الألفاظ الغريبة ويفسر أحياناً ظروف القصيدة التاريخية ، والتلاميذ يسمعون ويقيدون ، وكان بعض العلماء يتّخذون مُمْلِينَ ، يكتبون مصنفاتهم وقد يملونها على الناس .

وكان هؤلاء العلماء جميعاً — فى بادئ الأمر — يستقون الأخبار والأشعار من القبائل العربية ، وكانوا يرحلون إليها فى مواطنها بنجد ، ليأخذوا روايتهم من ينابيعها الأصلية . وكان قد هاجر من البدو كثيرون إلى البصرة والكوفة وبغداد ، فكانوا يرفدون هؤلاء العلماء بما يريدون من مادة شعرية وأخبارية غزيرة . ولا نكاد نتقدم فى العصر العباسى حتى يتوفّر على الشعر وروايته رواة كثيرون ، وكان من بينهم وضّاعون يضربون الأشعار ، كما يضرب الصيارفة الحاذقون النقود . وكان ذلك دافعاً لأن يُدْرَسَ رجال الرواية اللغوية والأدبية على نحو ما دُرِس رجال الحديث ، وأن تُوضَع لهم موازين تقيس صدقهم وكذبهم وأن يُنَصّ على ما أدخلوا من زيف كثير . وبذلك نشأت فى رواية الشعر واللغة حركة واسعة من التوثيق للرواة ، كما نشأت حركة مقابلة من تحقيق النصوص والتعرف على ما حدث فى أمهاتها من زيادة ونقص ، مما سنعرض له عما قليل . وحدث تحقيق مهم وخاصة فى الأشعار ، هو ضبطها وشرحها ، وقد عدّدوا الشروح ، فتارة يعنون بالشرح التاريخى وما يتصل به من الأحداث والأيام والأنساب على نحو ما صنع أبو عبيدة فى شرح المفضليات ، وتارة يعنون بالشرح اللغوى على نحو ما يتضح عند الأصمعى فى شرحه لديوان رؤبة وغيره من الدواوين ، وكانوا يضيفون إلى ذلك أحياناً ملاحظات نحوية وصرفية ، حتى يوضحوا بعض الصيغ المشكلة . وأخذت هذه الشروح تتسع على مر الزمن على نحو ما يلاحَظ مثلا فى شرح التبريزى على حماسة أبى تمام . وهى تحمل كثيراً من التراجم والمعارف اللغوية والنحوية والتاريخية . وقد نهض

رواة الشعر وعلماؤه بتحقيق واسع فى نسبته إلى أصحابه ، فتارة يراجعون دواوينه وتارة يعرضونه على الأحداث أو التاريخ وأعلامه ليتبينوا صحيحه من زائفه وسليمه من سقيمه ، وقاموا بمراجعات كثيرة لألفاظه ، ليوضحوا ما دخل عليه أحيانًا من تصحيف وتحريف .

٢

توثيق رواية الحديث وأصوله

للحديث النبوى المنزلة الثانية بعد القرآن الكريم فى تشريع الإسلام ، وهى منزلة كان من الطبيعى أن تجعل المسلمين منذ عهد الرسول عليه السلام يهتمون — كما قدمنا — بروايته اهتمامًا بالغًا ، وكان الصحابة المددَ الذى لا ينضب لحكايته ، حتى إذا ذهبوا خلفهم التابعون يحكون منه ماسمعوه عنهم ، وظل ينتقل من جيل إلى جيل أو قل من ألسنة جيل إلى ألسنة جيل حتى اليوم . وطبيعى أن يسمَّى حديثًا لأنه يعتمد على النقل الشفوى أو المشافهة ، ويسمى أيضًا سُنَّة ، وهى فى اللغة العادة ، وكأنها قُصرت على العادة المقدسة التى رُويت عن الرسول قولا أو فعلا أو تقريراً .

وقد حضَّ الرسول عليه السلام على رواية أحاديثه ، فقال : « اللهم ارْحَمْ خلفائى » فسُئل مَنْ خلفاؤه ؟ فقال : « الذين يروون أحاديثى ويعلِّمونها الناس » وفى خطبة حجة الوداع : « نضَّر الله امرأ سمع مقالتى فحفظها ووعاها وأدَّاها ، فرُبَّ حاملِ فقه إلى مَنْ هو أفقه منه » . وقد أقبل المسلمون إقبالا منقطع النظير على رواية الحديث ، وكان بعض الصحابة والتابعين يدوِّنون منه بعض صحف ، ولكنه ظل — كما أسلفنا — لا يدوَّن تدوينًا عامًّا إلا فى أوائل القرن الثانى الهجرى ، ومع هذا التدوين الذى استمر منذ هذا التاريخ تمسكوا بروايته ، حفاظًا على دقة نقله ، ولذلك كان يلقانا دائمًا فيه راويه الأول ثم من رَوَوْه عنه طبقة بعد طبقة . ويسمى ذلك كما مرَّ بنا سند الحديث ، وأخذ هذا السند يتسع ويتضخم مع مر الزمن بعامل طول المسافة بين المحدِّث الأخير ومن ينقل عنهم الحديث إلى أن يرُفَع إلى الرسول

الكريم . وكان تأخر تدوينه واعتماده الدائم على الرواية سبباً فى أن يدخل فيه منحول أو بعض منحولات ، كما أشرنا إلى ذلك آنفاً ، وتصدّى لذلك علماء الحديث الأبرار فصفّوه من كل شائبة وأخرجوا منه كل زيف ، باذلين فى ذلك جهوداً علمية هائلة ، تارة تتناول السند ورجاله وتارة تتناول المتن ومادّته، بل لقد وضعوا فى ذلك علوماً كعلم الرجال وعلم الجرح والتعديل وعلم علل الحديث وعلم مصطلحاته أو مصطلحه .

وكل هذه العلوم إنما أُريد بها توثيق الحديث والتعرف على رواته ، أما علم الرجال فيرُاد به معرفة رواة الحديث وكل ما يتصل بسيرتهم وبأحوالهم وبأشخاصهم وبوفياتهم، وسنعرض لذلك فى حديثنا عن نقد القدماء للمصادر، ونشير هنا إلى أن هذا العلم يفيد فى معرفة الأسماء المشتبهة ، فمن ذلك أن نجد الخليل بن أحمد اسمًا أو علماً لستة أشخاص: أستاذ سيبويه المشهور، وأبى بشر المزنى البصرى، واسم راو من أصبهان، واسم أبى سعيد السجزى ، وأبى سعيد البستى القاضى ، وأبى سعيد البستى الشافعى . ومن ذلك أن نجد اسم أبى بكر علماً لراويين متعاصرين بالمدينة لأواخر القرن الأول للهجرة ، وهما أبو بكر بن عبد الرحمن أحد الفقهاء السبعة المشهورين، وأبو بكر بن حزم الذى أمره عمر بن عبد العزيز بتدوين الحديث النبوى . وأما علم الجرح والتعديل فيبحث فى حقيقة الرواة وصدقهم وكذبهم وسنعرض لذلك فى غير هذا الموضع . وعلم العلل يبحث فى الأسباب الخفية التى تقدح فى صحة الحديث ، ومن أشهر كتبه كتاب الدَّارَقُطْنِيّ ، ومنه نعرف أن من المعلَّل الحديثَ الذى ينفرد به راو مخالفاً به غيره ، مع تجمّع قرائن تدل على علة فيه كسقوط بعض رجاله أو رواته ، ومثله الحديث الذى لم يثبت سماع راويه الثقة من حامله الأصلى، ونحو ذلك من علل كثيرة أفردَتْ لها المصنفات الجليلة. أما علم مصطلح الحديث فيناقش مدى صحة الحديث وقوته وتوسطه بين القوة والضعف ، والحديث بذلك ينقسم إلى ثلاثة أقسام كبرى : قسم يسمّى بالصحيح لا يرقى إليه شك وهو ما رواه العدل الضابط عن العدل الضابط إلى أن يتصل بلفظ الرسول عليه السلام ، ومنه المتواتر الذى روته جماعة يحيل العقل كما تحيل العادة تواطؤهم على الكذب ، ومنه المشهور وهو ما تشترك فيه جماعة عن شيخ ثقة ،

ومنه الغريب الذى ينفرد بروايته أحد الثقات ، ومنه العزيز أى القوى لتداوله بين كثيرين . وخير كتبه وأعلاها صحيح البخارى وصحيح مسلم . وقسم ثان من الحديث يسمًّى بالحسن ، ورواته عادة يعرفون بالصدق والأمانة ولكنهم أقل رتبة من رواة الحديث الصحيح ، إما لأن من بينهم مستورين لم تتحقق أهليتهم أو قاصرين فى الحفظ والإتقان ، وخير الكتب التى تتضمن أحاديث من هذا النوع الذى ينزل درجة عن النوع السابق سُنَنُ الترمذى وسنن أبى داود ، وقسم ثالث هو الحديث الضعيف ، ومنه المُرْسَلُ وهو ما سقط منه الصحابى ، والمنقطع وهو ما سقط من سنده أحد الرواة ، والمُعْضِل وهو ما سقط منه راويان فأكثر ، والمدلَّس وهو ما رواه شخص عن آخر لم يلقه أو لم يعاصره ، والمعلَّل وهو ما تُداخله علة تقدح فى صحته ، والمنكر والمتروك إلى غير ذلك من ألقاب وضعها المحدِّثون لتصور درجة ضعفه . أما الموضوع فلا يسمى حديثًا أصلا إلا عند واضعه إن صح هذا الاستثناء .

ومن يرجع إلى كتب الحديث وأهله تروعه الدقة الشديدة فى روايته والحذر البالغ فى الأخذ عن رواته ، وكأنهم على مر العصور يُشْبِهون مدينة ، يتعارف أهلها جميعًا ، وأى أهل ؟ إنهم مئات ، بل آلاف ، وكل محدِّث أو حافظ كبير يعرفهم فرداً فرداً ، ويحفظ أسماءهم وأحاديثهم حفظًا متقنًا ، يصوِّر ذلك من بعض الوجوه ما يروى عن إسحاق بن راهويه المحدث الكبير المتوفى سنة ٢٣٨ من أنه كان يحفظ آلاف الأحاديث، قال أبو داود الخفَّاف تلميذه : « أملى علينا إسحق أحد عشر ألف حديث من حفظه ، ثم قرأها علينا فما زاد حرفًا ولا نقص حرفًا » أما البخارى المتوفى سنة ٢٥٦ شيخ المحدثين وإمامهم فكان يحفظ سبعين ألف حديث برواتها وأسانيدها لا يَخْرِم منها حرفًا . وعلى نحو ما يتعارف أهل المدينة الواحدة كان يتعارف المحدِّثون ورواة الحديث فى أطراف العالم الإسلامى تعارفًا تامًّا دون ستر أو حجاب إلا فى القليل النادر ، وبذلك ميَّزوا الثقات من الضعفاء والمتهمين ، ومضوا يتحرَّوْن منتهى التحرِّى ، فهم لا يتهمون إلا عن بيِّنة ، وهم لا يقبلون من الراوى إلا بعد التوثق الشديد . وإذا كانوا قد تصفحوا رواة الحديث تصفحًا دقيقًا واشترطوا فيهم شروطًا كثيرة تزكِّيهم ، فإنهم اشترطوا

شروطاً أكثر قسوة فيمن يقعدون للناس يحدثونهم ويوردون على أسماعهم أحاديث رسول الله عليه السلام ، وفى ذلك يقول التاج السبكى فى كتابه « معيد النعم ومبيد النقم » : « إنما المحدِّثُ مَنْ عرف الأسانيد والعلل وأسماء الرجال والعالى من الأحاديث والنازل ، وحَفِظَ مع ذلك جملة مستكثرة ، وسمع الكتب الستة : صحيح البخارى وصحيح مسلم وسنن أبى داود وسنن النَّسائى وجامع التِّرمذى وسُنَن ابن ماجَة ، ومُسْنَد ابن حنبل وسُنَن البيهقى ومُعْجم الطَّبَرانىّ ، وضمَّ إلى هذا القدر ألف جزء من الأجزاء الحديثية . هذا أقل درجاته ، فإذا سمع ما ذكرناه وكتب الطبقات ، ودار على الشيوخ ، وتكلَّم فى العلل والوفيات والأسانيد كان فى أولى درجات المحدثين » ، وإذا كانت هذه أولى الدرجات فما بالنا بكبار الحفاظ وما كانوا يَحُوزون من ثقافة واسعة بالحديث ووجوه صحته وحسنه وضعفه وعلله وطرقه ورواته .

وإذا كانوا قد اشترطوا فى الحافظ كل هذه الشروط فإنهم اشترطوا فيمن يروى حديثاً عنه أن يكون قد تحمله بطريقة من طرق ثمان ، هى السماع والقراءة والإجازة والمناولة والمكاتبة والإعلام والوصية والوجادة . أما السماع فهو أعْلَى هذه الطرق ، ويُراد به المشافهة التى تجعل التلميذ يقول : « سمعت » أو يقول « قال لنا » أو « حدثنا » أو « أخبرنا » أو « أنبأنا » أو « ذكر لنا فلان » . ويقول عبد الله بن وهب الفقيه المصرى صاحب الإمام مالك : « إنما هى أربعة : إذا قلتُ "حدثنى" فهو ما سمعته من العالم وحدى ، وإذا قلت "حدثنا" فهو ما سمعته مع الجماعة ، وإذا قلت "أخبرنى" فهو ما قرأت على المحدِّث ، وإذا قلت "أخبرنا" فهو ما قُرِئ على المحدِّث وأنا أسمع » وكأنما أخذ مسلم فى صحيحه بوجهة نظره ، إذ فَرَّق بين العبارتين « حدثنا » و « أخبرنا » فجعل الأولى لمن سمع والثانية لمن قرأ ، ومن تمام دقته أن ضبط اختلاف لفظ الرواة ، فيقول مثلا : « حدثنا فلان وفلان واللفظ لفلان » وإذا كان هناك خلاف لفظى بين روايتين يذكره ، ومن مبالغته فى التحرّى أن نراه يقول مثلا : « حدثنا عبد الله بن مسلمة ، حدثنا سليمان يعنى ابن بلال عن يحيى وهو ابن سعيد » فلم يُبِحْ لنفسه أن يقول حدثنا سليمان ابن بلال عن يحيى بن سعيد ، لأن نسبهما لم يذكر فى روايته ، ولو نسبهما

مباشرة لكان معنى ذلك أن شيخه أخبره بنسبهما ، وهو ما لم يحدث . والقراءة هى قراءة التلميذ على شيخه استظهاراً من صدره أو من كتاب ينظر فيه ، ويسمى صنيعه إذا كان ينظر فى كتاب عَرْضًا ، وعادة يقول فى مفتتح كتابه « قرأت على شيخى فلان وهو يسمع » إذا كان هو (القارئ) وإذا كان القارئ غيره يقول : « قرئ على شيخى فلان وهو يسمع وأنا كذلك أسمع » وقد يقول : « حدثنا الشيخ قراءة عليه » أو « أخبرنا قراءة عليه» ولا بد أن يذكر لفظ القراءة حتى يميز هذه الصورة من التحمل عن صورة السماع . والإجازة إذْنُ الشيخ لتلميذه برواية مسموعاته ، وعادة كانوا يكتبونها فى نهاية مصنفاتهم ، وقد يُفْردونها عنها ، وكأنها شهادة تُعْطَى للتلميذ دلالة على ثقة الأستاذ به ثقة عالية ، ومن أقدم الإجازات إجازة أبى بكر أحمد بن أبى خيثمة زهير بن حرب النسائى البغدادى تلميذ ابن حنبل المتوفى سنة ٢٧٩ وهو من جِلَّة المحدثين ، وقد منحها أحد تلاميذه وهو أبو زكريا يحيى بن مسلمة ، وهى تمضى على هذه الشاكلة : « قد أجزت لأبى زكريا يحيى بن مسلمة أن يروى عنى ما أحبَّ من كتاب التاريخ الذى سمعه منى (يريد كتابه التاريخ الكبير فى تعديل رواة الحديث وتجريحهم) وأذنت له فى ذلك ولمن أحبَّ من أصحابه فإن أحبَّ أن تكون الإجازة لأحد بعد هذا فأنا أجزت له ذلك بكتابى هذا . وكتب أحمد بن أبى خيثمة بيده فى شوال من سنة ست وسبعين ومائتين » . وتسمى هذه إجازة سماع وإذا كانت إقراءً نُصَّ فيها على أنها إجازة إقراء . وقد أخذت تتكاثر منذ القرن الخامس الهجرى فى جميع الكتب والمصنفات . وأحيانًا يذكر الشيخ أسماء الذين سمعوا الكتاب فرداً فرداً من الرجال والنساء وقد يذكر مع بعض الأفراد ما سمعوه من الكتاب دلالة على ما فاتهم منه . ومن شأن هذه الإجازات أن توثق الكتب التى تحملها إلى أقصى حد. والمناولة نوعان: مقرونة بالإجازة وغيرمقرونة ،أو قل مجردة منها ، والمقرونة تُعَدّ أعلى أنواع الإجازة ، وهى أن يدفع الشيخ إلى تلميذه أصل سماعه أو نسخة مقابلة عليه ، ويقول له : هذا سماعى أو روايتى عن فلان فارْوِه عنى ، أو أجزت لك روايته عنى ، ثم يبقيه معه تمليكًا أو لينسخه . ومن المناولة المقرونة أيضًا : أن يدفع إليه تلميذه سماعه منه ، فيتأمله ، وهو عارف متنبه ثم يعيده إليه ، ويقول له: هو حديثى أو روايتى فارْوه عنى ، أو أجزت لك

روايته ، وسَمَّى بعض المحدثين ذلك عَرْضًا ، ومَرَّ بنا أن القراءة على الشيخ تسمى أيضًا عَرْضًا ، وإذن فهناك عَرْضان : عَرْضُ المناولة وعَرْضُ القراءة . والنوع الثانى من المناولة هو المجردة ، وهى أن يناول الشيخ تلميذه كتابه مقتصراً على قوله : هذا سماعى ، ولا يجوز للتلميذ حينئذ أن يروى ما فى الكتاب عن الشيخ ، لأنه لم يقرن المناولة بالإجازة . وينبغى أو قل يَحْسُنُ فى المناولة أن يَنُصّ عليها فيقال مثلا : حدثنى فلان مناولة . واصطلح بعض المتأخرين على أن يقال فى المناولة « أنبأنى » وكان البيهقى يقول « أنبأنى إجازة » . والمكاتبة أن يكتب الشيخ مسموعه لغائب أو حاضر بخطه أو بأمره ، وكان يَكْثُر ذلك بين العلماء والمحدِّثين فى العصور السالفة ، ومن هذا الباب الرسائل المتبادلة بينهم التى تحمل بعض الأحاديث كرسائل مالك والليث ابن سعد فقيه مصر فى عصره . وينبغى أن يَنُصّ المحدِّث فى هذا النوع من الأحاديث على « أن فلانًا كتب إلىّ » أو يقول مثلا : « حدثنى فلان مكاتبة أو كتابة ونحوه » ولا يجوز أن يقول حدثنا فلان وأخبرنا إطلاقًا بدون تقييد ، وجَوَّزه الليث بن سعد وجماعة . والإعلام أن يعلم الشيخ تلميذه أن كتابًا بعينه سماعه مقتصراً على ذلك ، واختلف المحدِّثون فى صحة رواية التلميذ لمثل هذا الكتاب . والوصيَّةُ أن يوصى الشيخ عند وفاته أو سفره لبعض تلاميذه برواية كتاب عنه ، واختلف فيها أيضًا أئمة الحديث فجوَّزتها جماعة ومنعتها جماعة . والوجادة هى أن يقف شخص على أحاديث بخط أحد الحفَّاظ ، وله أن يرويها ولكن مع التحرى بحيث يقول مثلا وجدت أو قرأت بخطّ فلان أو يقول قرأت فى كتاب فلان بخطه . ويسوق الإسناد والمتن .

ونذكر رواية حديث واحد للتوضيح رواه التاج السبكى فى الجزء الثانى من كتابه « طبقات الشافعية » وهو يجرى على هذا النمط : « أخبرنا الحافظ أبو العباس أحمد بن المظفَّر النابلسى بقراءتى عليه ، أخبرنا أقضى القضاة جمال الدين أبو عبدالله محمد بن نجم الدين محمد بن سالم بن يوسف بن صاعد بن السَّلم النابلسى قراءةً عليه وأنا أسمع . أخبرنا الشيخ تقى الدين أبو على الحسن بن أحمد بن يوسف الأوقى سماعًا ، أخبرنا الحافظ أبو طاهر أحمد بن محمد السِّلَفى سماعًا عليه . ح . وكتب إلىّ أحمد ابن على الجزرى وفاطمة بنت إبراهيم وغيرهما ، عن محمد بن عبد الهادى ، عن

السِّلفى ، أخبرنى الشيخ أبو بكر أحمد بن على بن الحسين فيما قرأت عليه من أصل سماعه بمدينة السلام فى ذى القعدة سنة خمس وسبعين وأربعمائة . أخبرنا والدى أبو الحسن على بن الحسين الطُّرَيْثِيثِىّ الصوفى ، حدثنا أبو سعد أحمد بن محمد بن عبد الله المالينى لفظًا ، أخبرنا أبو الحسن على بن أحمد الشِّمْشاطىّ ، حدثنا أحمد بن القاسم بن نصر ، أخبرنا الحارث بن أسد المحاسِبِىّ العَنَزِىّ ، أخبرنا يزيد ابن هرون ، عن شعبة ، عن القاسم بن أبى بَزَّة ، عن عطاء الكَيْخارانىّ أو الخراسانىّ ، عن أمّ الدَّرْداء ، عن أبى الدَّرْداء ، قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : « أثْقَلُ ما يوضَعُ فى ميزان العبد يوم القيامة حُسْنُ الخلق » .

وواضح أن السند يتوالى بدون قال التى تفصل بين راو وراو للاختصار ، وللحديث طريقان ينتهيان إلى السلفى الحافظ المشهور فى القرن السادس . وقد أمضى أكثر أيامه فى الإسكندرية . ويضع التاج السبكى فاصلا بين الطريقين حرف الحاء ، وقيل إنها رمز لكلمة صح ، وقيل بل لكلمة تحويل أى من سند إلى سند فى حديث واحد . ويذكر التاج فى السند الأول أنه قرأ الحديث بسنده على الحافظ أبى العباس النابلسى ، ويقول إنه بدوره سمعه وهو يُقْرَأ على القاضى جمال الدين النابلسى ، وأن جمال الدين سمعه من تقى الدين الأوقى ، وهو بدوره سمعه من السلفى . وبذلك تجتمع فى هذا السند الصورتان الأوليان من تحمل الحديث : وهما القراءة على الشيخ ، إما مباشرة أو سماعًا لها من أحد تلاميذه وهو يقرأ بين يديه ، ثم السماع من الشيخ نفسه . ويبتدئ السند الثانى بصورة أخرى من تحمل الحديث ، وهى المكاتبة ، ويذكر السلفى أنه أخذ الحديث عن شيخه أبى بكر أحمد بن على ابن الحسين ، ويقول إنه قرأه عليه من أصل سماعه بمدينة السلام أو بمدينة بغداد ، ويعين تاريخ قراءته . وكل ذلك دقة فى حَمْل الحديث عن الشيخ وتوثيق ، ويقول الطُّرَيْثِيثِىّ إنه أخذه عن المالينى لفظًا أى أن المالينى لم يروه بمعناه وإنما رواه بنفس ألفاظه وحروفه . وكل هذه ألوان من الدقة فى الرواية : وهى دقة تتناول الجزئيات أو بعبارة أخرى الأحاديث كما تتناول الأصول والأمهات . وقد حثوا على مقابلة الكتب بأصولها ، واستحبوا أن يمسك التلميذ نصه والشيخ أصله حين المقابلة والمراجعة ، وكل ذلك بقصد التوثق من النقل والحيطة منتهى الحيطة فيه .

٣

توثيق رواية الشعر ودواوينه

هذه القواعد السديدة التى وضعها المحدّثون للتوثق من صحة الحديث النبوى ودقةروايته وروايةمصنفاتهطبقها علماء الشعر القديم ورواته تطبيقاً واسعاً حتى ينفوا عنه الزيف والمنحول . وقد بدءوا ذلك بتمييز الرواة المتهمين من الموثقين والنص دائماً على الوضّاعين من أمثال حـمّـاد الراوية وخلف الأحمر ، وكانا ينحلان شعر الشاعر غيره ويزيدان فى الأشعار ، ويقال إن خلفاً هو الذى وضع لامية الشنفرى ونسبها إليه كما وضع لامية تأبط شرا فى رثاء خاله ، وأنا أتهم هذا الخبر وأوثقهما لقوتهما فى التعبير عن الروح العربية الجاهلية، غير أنه مما لا شك فيه أنه كان وضاعاً كبيراً . ولعله لم يَضَعْ على شعراء قبيلة من الشعر ما وضعه على شعراء قبيلة عبد القيس ، وقد نُكبتْ به البصرة ، كما نُكبت الكوفة بحماد وفيه يقول مواطنه الثقة المفضّل الضّبّىّ : « قد سُلّط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده ، فلا يصلح أبداً ، فقيل له : وكيف ذلك ؟ أيخطئ فى روايته أم يلحن ؟ قال : ليته كان كذلك ، فإن أهل العلم يردّون مَنْ أخطأ إلى الصواب ، لا ! ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم ، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله فى شعره ويُحْمَل ذلك عنه فى الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد ، وأين ذلك ؟ ! » . وكان وراء حماد وخلف وضّاعون كثيرون زَيّف روايتهم العلماء الأثبات من أمثال المفضّل الضّبى الكوفى والأصْمعى البصرى وأضرابهما من الرواة الموثّقين الذين لا تشوب روايتهم أىّ شائبة من نَحْل أو وَضْع ، وقد مضوا يُصَفّون الشعر القديم من شوائبه وأدْرَان وَضْعه ، وخاصة رواة البصرة إذ كانوا أكثر تحرّياً ودقة .

وما زال البصريون يمتحنون أشعار القدماء ويمحّصون أسْنادها ومتونها حتى ظهر ابن سلام المتوفى سنة ٢٣١ ووضع كتابه النفيس طبقات الشعراء الجاهليين

والإسلاميين ، وهو خلاصة لما وثَّقه علماء البصرة من نصوص الشعر القديم . ونراه ينص في مقدمته على أن العلماء بالشعر يستطيعون بملكاتهم المدرَّبة أن يميِّزوا بين جيده ورديئه وصحيحه وزائفه . ويتحدَّث حديثًا مفصلا عما دخل روايته من انتحال على ألسنة القبائل التي كان تزيُّدُها في مفاخرها يجعلها تتزيَّد في أشعارها ، وعلى ألسنة الرواة الوضَّاعين من المولَّدين ، يقول : « لما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقلَّ بعض العشائر شعرَ شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلَّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسن شعرائهم. ثم كانت الرواة بعدُ فزادوا في الأشعار . وليس يشكل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون ، وإنما عضَل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال » . وإنما قال بعض الإشكال ، لأنهم كانوا لا يزالون يفحصون ما يسمعونه بأذواقهم المرهفة ، حتى إذا رأوا فيه شائبة وَضْع رفضوه. ويضرب ابن سلام مثلا لذلك : شعر متممَ بن نُوَيْرة الشاعر المخضرم المعروف فإن بعض علماء البصرة استنشد ابنه داود ما نظمه من أشعار ، وسرعان ما عرف أنه يتزيَّد على أبيه بأشعار يصنعها ويضيفها إليه . ومعنى ذلك أنهم كانوا ينظرون في الرواة وفي النصوص نفسها حتى يتوثَّقوا مما يروون ومن صحة نسبته إلى قائله. وكانت خبرتهم تهديهم — كما يقول ابن سلام — إلى معرفة ما يموّهه الرواة الوضَّاعون المولَّدون الذين يَضَعون على ألسنة القدماء ما لم يقولوه . وكانوا كلما اتهموا قصيدة نَصُّوا عليها ، وفي كتب اللغة والأدب وشروح الشعر مادة وافرة من ذلك . ويقف ابن سلام إزاء رواة السير والأخبار ممن لا يضعون الشعر بأنفسهم ، لأن ملكته تُعْوزهم ، غير أنهم حملوا منه كل زَيف وكل غُثاء لما ينقصهم من البَصَر به والدقة في تمييز الموثق منه والمموَّه ، ويضرب مثلا لذلك ابن إسحق وما رواه في السيرة من أشعار غَثَّة ، وأشعار أخرى زائفة أنطق بها الأمم البائدة، يقول: « وكان ممن أفسد الشعر وهجَّنه وحمل كل غُثاء منه محمد ابن إسحق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف ، وكان من علماء الناس بالسِّير . . . فقَبِل الناسُ عنه الأشعار ، وكان يعتذر منها ، ويقول : لا علم لي بالشعر أوتَى به فأحمله . ولم يكن ذلك له عذراً . فكتب في السِّيَر أشعار

الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء فضلا عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة ، وليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف ، أفلا يرجع إلى نفسه ، فيقول : مَنْ حمل هذا الشعر ومَنْ أدّاه منذ آلاف السنين ، والله تبارك وتعالى يقول : (فقُطع دابرُ القوم الذين ظلموا) أى لا بقية لهم ، وقال أيضًا : (وأنه أهلك عاداً الأولى وثمودَ فما أبقى) وقال فى عاد : (فهل ترَى لهم من باقية) وقال : (وقُروناً بين ذلك كثيراً) ، وقال : (ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله)».وقد تعقب ابن هشام فى السيرة النبوية ابن إسحق واتهم كثيراً مما رواه ، وصحّح نسبة كثير منه راجعًا فى ذلك إلى العلماء الثقات .

وواضح أن رواة الشعر الموثّقين من أمثال ابن سلاّم كانوا يفحصون ما تضيفه القبائل إلى شعرائها من أشعار ويرفضون ما يثبت عندهم زَيْفُهُ ، كما كانوا يرفضون رواية الرواة الوضّاعين ممن يُحْسِنون صَوْغَ الشعر وينسبونه إلى القدماء ، وبالمثل كانوا يرفضون ما يحمله رواة السير والأخبار من أشعار غَثّة سقيمة أضافوها أو أضافوا كثيراً منها إلى الأمم البائدة فى غير احتراس ولا احتياط . وأخذ ابن سلام بعد ذلك يعرض النابهين من شعراء الجاهلية والإسلام ، وعُنى فى الأولين خاصة بأن يسوق لهم القصائد التى صُحّحت نسبتها إليهم ووثّقتها مدرسته البصرية . وتوقف مراراً يشير إلى ما انتحله الرواة على بعض الشعراء من أبيات أو من قصائد ، مثل القصيدة التى وضعها الرواة على لسان أبى طالب فى مديح الرسول عليه السلام ، وتشكك طويلا فيما يضاف إلى أبى سفيان بن الحارث أحد شعراء قريش الذين كانوا يناقضون حسان بن ثابت وشعراء المدينة ، ويقول عن حسان : قد حُمل عليه ما لا يُحْمَلُ على أحد لما تعاضهت قريش واستبّت وضعوا عليه أشعاراً كثيرة ، ونراه ينص على أنه لم يصحّ لطرفة بأيدى الرواة الموثّقين سوى عشر قصائد ، أما عَبيد بن الأبرص فيقول إنه لا يُعْرَفُ له سوى قصيدته : «أقْفَرَ من أهله مَلْحُوبُ» ، وكأن بقية ديوانه فى رأيه متهمة . وفى ذلك كله أكبر الدلالة على مدى احتكام رواة الشعر القديم من الأخبار يين اللغويين للمقاييس التى وضعها المحدّثون ، فقد مضوا يطبقونها على الأشعار نافين عنها الزيف الذى لا غَنَاء فيه .

وعلى نحو ما تشدّد المحدّثون فى رواية الحديث النبوى وجعلوا أساسها اللقاء والمشافهة تشدّد علماء اللغة والشعر فكانوا لا يقبلون رواية الشعر من صحيفة ولا من مصنّف مكتوب ، بل لا بد أن يكون أساسها الأخذ عن عالم ثَبْت فى الرواية وفى اللغة . ومضوا يُعَنْوِنُونَ عناية بالغة بالإسناد على نحو ما عُنى المحدّثون بإسناد الحديث ، بحيث لا نصل إلى أبى الفرَج فى كتابه الأغانى حتى نجد مع كل خبر وكل شعر سنده من الرواة الذين حملوه جيلا بعد جيل ، وهو يستهل السند دائماً بكلمة « حَدّثنا » أو « أخبرنا » ، ثم يذكر أسماء من حملوا الشعر أو الخبر . وإذا كان للشعر أو للخبر روايتان ساقهما جميعاً صنيعَ المحدّثين ، فإن الحديث عندهم إذا رُوى من جهتين أو جهات بصورة واحدة كان ذلك مرجِّحاً لصدقه ، وخاصة إذا كان طويلا ، فإن الاتفاق على ما حدث فيه من وقائع يجعل من البعيد أن يكون موضوعاً أو مصنوعاً ما دام الرواة المختلفون قد اتفقوا على هذه الوقائع وما يتصل بها من جزئيات وتفاصيل . وخطا أبو الفرج خطوة أخرى ، فوضع على الرواية الأدبية كل ما وضعه المحدّثون على روايتهم الدينية من علل ومراصد ، فإذا كانوا تعقبوا رجال السند بالتّعْديل والتّجْريح ، فكذلك يصنع أبو الفرج صنيعهم برواة الأخبار والأشعار . وقد ألقى الشكّ على كثيرين منهم وخاصة ابن خُرْدَاذَبَة لأنه كان قليل التحصيل لما يرويه ويضمنه كتبه ، فكان يرفض روايته إذا تعارضت مع رواية غيره ، كما كان يرفض رواية ابن الكلبى لروايته كثيراً من الأخبار الموضوعة التى يتضح فيها التوليد ، وشكّك طويلا فيما يرويه خلف الأحمر وحماد الراوية . ويقول فى غير موضع : « هذا منْ شاذ الروايات » أو « أحسب هذا الخبر مصنوعاً » أو يقول : « هو خبر مختلط » أو يقول : « هو خبر موضوع » . وفى الوقت نفسه كان يوثّق الرواة والأخبار فيقول: « روى ذلك الثقات » أو يقول : « إن هذا الخبر أثبت » أو يقول إنه « متواتر من عدّة طرق » . ومن يتابعه فى كتابه يجده يحقق فى روايات الأشعار والأخبار تحقيقاً واسعاً حتى يتبين صدقها أو كذبها وهل هى صحيحة أو غير صحيحة . ومما يصور إيغاله فى التحقيق والتثبّت قوله بعقب شعر رواه عن بعض أهل الرواية منسوباً إلى داود بن سلم : « قد كنا وجدنا هذا الشعر فى رواية على بن يحيى عن إسحق منسوباً إلى المرقش ، وطلبناه فى أشعار

المرقّشين جميعاً فلم نجده ، وكنا نظنه من شاذ الروايات حتى وقع إلينا فى شعر داود بن سَلْم » . وواضح من ذلك مدى تحرّيه وأنه كان يراجع ما يرويه من أشعار الشعراء على دواوينهم ، فإن لم يجدها فى ديوان الشاعر وتصادف أن اسمه كان يشترك فيه غير شاعر معه رجع إلى دواوينهم جميعاً . ويَصْنع نفس الصنيع بشعر وجده منسوباً إلى الأعشى وشكّ فيه ، فراجع ديوانه على رواياته فلم يجده فى أى رواية ، فراجع شعر كل من سُمِّى باسم الأعشى ، فلم يجده ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى أن الشعر نُسب إليه خطأ وأنه من شعر ابن المولى أحد الشعراء العباسيين . وكان كذلك يتحرَّى فى الأخبار فيعرضها على وقائع التاريخ حتى تنكشف له الحقيقة ، فمن ذلك أنه روى خبراً لدَحْمان مع الرشيد ، ثم عاد فشكّ فيه ، فرجع إلى التاريخ يتساءل هل أدرك دحمان خلافة الرشيد أو لم يدركها ؟ ثم استبانت له الحقيقة ، فقال : « هكذا أخبرنا ابن المرزبان بهذا الخبر ، وأظنه غلطاً لأن دحمان لم يدرك خلافة الرشيد» . ونراه يبحث الخبر فى تفاصيله فإن اشتمل على شعر ثبت أنه متأخر فى وجوده عن حوادث الخبر رفضه جملة على نحو ما صنع بحادثة تُنْسَبُ إلى الوليد بن يزيد ، فقد ذكر مَنْ رواها أن الوليد قال فيها :

مَنْ راقبَ الناسَ ماتَ غمّاً وفاز باللّذة الجَسُورُ

وتنبَّه أبو الفرج إلى أن البيت لسلم الخاسر المتوفَّى بعد الوليد بن يزيد بنحو ستين عاماً ، وحينئذ رفض الخبر وقال إنه موضوع لأن سلماً لم يدرك زمن الوليد . وواضح من كل ذلك أن أبا الفرج لم يقف بتوثيقه للأخبار والأشعار عند أسانيدها ورواتها ، بل كان يمدّ ذلك إلى المتون والنصوص ، جامعاً بين نَقْدها نقداً خارجياً يتصل بالأسناد ونقدها نقداً داخلياً يتصل بالنصوص والأخبار والأشعار وما يتفق منها مع الوقائع والأحداث الصحيحة وما لا يتفق مما صنعه الوضّاعون . وقد زَيَّف كثيراً من الأشعار بحجة أنها ليست من نمط الشاعر المعيَّن ولا من أسلوبه ، من ذلك أن نراه يقول فى قصيدة تنسب لامرئ القيس إنها لا تشاكل كلامه والتوليد فيها بيّن . ويشك فى شعر ينسب للأحوص شاعر المدينة فى العصر الأموى ، لأنه ساقط سخيف ، لا يشبه نمط الأحوص ، ويقول إن التوليد بيّن فيه ويشهد على أنه محدث . ويقول فى شعر يُنْسَبُ إلى طرفة إنه لا يشبه مذهب طرفة ونمطه . وكل

ذلك نقد داخلي يعتمد أبو الفرج فيه على فحص المادة الشعرية نفسها لا فحص الأسانيد ، محتكماً إلى ذوقه وخبرته الفنية بأساليب الشعراء وخصائصهم في الصياغة والتعبير .

ويَكْثُرُ فى مخطوطات الدواوين الجاهلية والإسلامية أن تُنْسَبَ إلى رواة البصرة أو إلى رواة الكوفة ، وكان الأولون يبالغون فى التشدد والتوثق ، وفى مقدمتهم الأصمعي الحجة الثقة ، وقد رُويت عنه ستة دواوين هي : ديوان امرئ القيس وديوان النابغة وديوان زهير وديوان طَرَفَة وديوان عنترة وديوان علقمة بن عَبَدة ، وتتفاوت رواياتها فى مدى الصحة والتوثيق ، وأوثقها روايته التي احتفظ بها الأعلم الشَّنْتَمَرِىّ المتوفى سنة ٤٧٦ للهجرة ، لا لأنها تُنْسَبُ إليه فحسب ، بل لأن لها سنداً متصلا رفيعاً ، إذ رواها الشَّنْتَمَرِىّ — كما جاء فى فَهْرَسَة ابن خَيْر — عن أبى سهل ابن يونس بن أحمد الحرَّانى ، عن شيوخه : أبى مروان عبيد الله بن فرج وأبى الحجاج يوسف بن فُضَالة وأبى عمر بن أبى الحباب ، كلهم يرويها عن أبى علىّ القالى ، عن أبى بكر بن دُرَيْد ، عن أبى حاتم ، عن الأصمعي . وهو سند عالٍ يوثِّق هذه المجموعة ونسبة روايتها إلى الأصمعي توثيقاً عظيماً ، فقد حملها جِلَّة من العلماء الأثبات جيلا عن جيل حتى وصلت إلى الشنتمرى . وحقًّا هناك روايات أخرى لتلك الدواوين تحمل زيادات كثيرة ، ولكن هذا نفسه يجعل الباحث لا يطمئن إليها خشية أن تكون هذه الزيادات من المنحولات الوفيرة التي أضيفت إلى الشعراء الجاهليين .

ومما يدل بوضوح على خطورة توثيق الرواية للديوان ، وأنها إن لم تكن موثقة صعبت دراسة الشاعر واضطربتْ ، روايةُ ديوان الأعشى ، فقد نشره جاير فى لندن سنة ١٩٢٨ معتمداً على طائفة من المخطوطات ، إحداها تنسب إلى ثعلب تحتفظ بها مكتبة الإسكوريال ، والأخريات تحتفظ بها دار الكتب والوثائق المصرية ، وباريس ، وليدن ، وهن مجهولات النسب . مما يُدْخل عليهن الوهن . على أن المخطوطة المنسوبة إلى ثعلب غير موثقة ، إذ لا نجد لها نسباً واضحاً إليه على نحو ما وجدنا عند الشنتمرى فى روايته للشعراء الستة الجاهليين . ووجد جاير أن تلك المخطوطة المنسوبة نسباً واهياً إلى ثعلب تحمل سبعاً وسبعين قصيدة ومقطوعة . فاعتمدها

أساساً لنشر الديوان وأضاف إليها خمس قصائد من المخطوطات الأخرى . وفى دار الكتب والوثائق المصرية مصورة جديدة عن المكتبة المتوكلية اليمنية ، هى مختارات من شعر الأعشى تتضمن ستا وأربعين قصيدة ومقطوعة ، ومع أنها مختارات نجد فيها قصائد غير مثبتة فى نشرة جاير للديوان . ومن يتصفحه يجد به كثيراً من القصائد المليئة بألفاظ القرآن وأساليبه والزاخرة بالمواعظ مما يدل دلالة قاطعة على أنها وُضعت على الأعشى فى عصر متأخر عن عصره ، إذ كان جاهلياً وثنياً لا يؤمن بالقرآن ولا بتعاليمه .

ومما لا ريب فيه أن القدماء عُنوا عناية واسعة بتوثيق دواوين الشعر القديم ، وكانوا لا يزالون ينصُّون على ما زاد فى بعض الروايات كما كانوا ينصُّون أحياناً على أوثقها ، من ذلك أن نرى ابن النديم يذكر المفضليات للمفضل الضبى فيقول : « هى مائة وثمان وعشرون قصيدة ، وقد تزيد وتنقص ، وتتقدم القصائد وتتأخر ، بحسب الرواية عن المفضَّل ، والصحيحة التى رواها عنه ابن الأعرابى » وكان تلميذه وربيبه كما كان علماً من الأعلام الثقات فى اللغة ورواية الشعر . وابن النديم بذلك يلفت من يريد الرواية الوثيقة للمفضليات إلى رواية ابن الأعرابى ، فهى أعلى الروايات وأوثقها ، وهى التى بَنَى عليها ابن الأنبارى شرحه المعروف للمفضليات .

ويلقانا فى بعض الدواوين الشعرية القديمة أنها من صنعة هذا العالم اللغوى الكبير أو ذاك ، وكانوا يعنون بذلك أنه راجع الروايات المختلفة للديوان وقابل بينها وأخرجه معتمداً عليها أو قل معتمداً على أوثقها وأضبطها فى رأيه ، ومن الدواوين التى تعددت الصنعة فيها ديوان ذى الرمة ، ومن أقدمها صنعة أبى الحسين المهلبى وقد اعتمد فيها على روايتين أولاهما من طريق ابن ولاد المصرى عن ثعلب عن أبى نصر أحمد بن حاتم تلميذ الأصمعى ، وثانيتهما من طريق أستاذه إبراهيم النجيرمى المصرى عن أسود بن ضَبْعان عن ذى الرمة . ولم يُقَدَّر لهذه الصنعة أن تبقى حتى عصرنا ، وربما كان أهم سبب فى ذلك أن تلميذ المهلبى وهو أبو يعقوب النجيرمى صنع الديوان صنعة جديدة ألحق فيها بطريق رواية أستاذه المهلبى الأولى طريقاً ثانياً ، وكذلك ألحق طريقاً ثانياً بطريق الرواية الثانية . وهذه الصنعة هى التى بقيت منها أو قل نُقلت

عنها نسخٌ لحقت عصرنا وظلت حية إلى اليوم . وأبو يعقوب هو يوسف بن يعقوب النجيرمى المصرى المتوفى سنة ٤٢٣ وفيه يقول ابن خلكان فى ترجمته : « أكثر ما تُرْوَى الكتب القديمة فى اللغة والأشعار العربية وأيام العرب فى الديار المصرية من طريقه ، فإنه كان راوية لها عارفًا بها » . ونرى مخطوطات ديوان ذى الرمة التى ترجع إلى صنعته تذكر روايتين اعتمد عليهما فيه ، كما تذكر لكل رواية طريقين ، أما الرواية الأولى فعن ثعلب عن أبى نصر أحمد بن حاتم تلميذ الأصمعى وراوى مصنفاته ، وطريقها الأول أبو الحسين على بن أحمد المهلبى المصرى المتوفى سنة ٣٨٥ عن أبى العباس أحمد بن محمد بن ولاَّد شيخ العربية بالديار المصرية المتوفى سنة ٣٣٢ عن أبيه اللغوى النحوى محمد بن ولاد المتوفى سنة ٢٩٨ عن ثعلب عن أبى نصر أحمد بن حاتم . وطريقها الثانى جعفر بن شاذان القُمىّ اللغوى النحوى عن أبى عمر الزاهد غلام ثعلب وراوى مصنفاته عن ثعلب عن أبى نصر أحمد بن حاتم . أما الرواية الثانية فعن إبراهيم بن المنذر المتوفى سنة ٢٣٦ عن أسود بن ضَبْعان عن ذى الرمة . وطريقها الأول أبو الحسين على بن أحمد المهلبى عن إبراهيم بن عبد الله النَّجيرمى اللغوى النحوى نزيل مصر المتوفى بها سنة ٣٥٥ عن أحمد بن إبراهيم الغنوى عن هلال الرقى المتوفى سنة ٢٨٠ عن إبراهيم بن المنذر عن أسود بن ضبعان عن ذى الرمة ، وطريقها الثانى أبو عمران بن رباح أستاذ أبى يعقوب النجيرمى عن إبراهيم بن عبد الله النجيرمى عن بقية سنده آنف الذكر . وقد قام أبو يعقوب النجيرمى على كل هذه الطرق محققًا مقارنًا ، آخذاً بأهمها فى تحمل الرواية عند القدماء وهى القراءة على الشيوخ الأثبات الثقات ، فقد قرأ الديوانَ وشرحه حرفًا حرفًا على أبى الحسين المهلبى من طريقين وكذلك على جعفر بن شاذان من طريق يرتفع إلى ثعلب عن أبى نصر أحمد بن حاتم وعلى أبى عمران بن رباح من طريق يرتفع إلى إبراهيم بن المنذر عن الأسود بن ضبعان عن ذى الرمة . ثم عمد إلى صنعته فى صورته التى حملها عنه الرواة بحيث أصبح الديوان وشرحه من عمله وإخراجه . وعادة يدل الأسلاف على هذا العمل العلمى الدقيق بإزاء الدواوين القديمة بكلمة «صنعة» فيقولون مثلا : هذا الديوان أو ذاك من صنعة ثعلب أو صنعة السكرى يريدون أنه راجع رواياته وقابل بينها مستخرجًا منها نسخة من الديوان موثقة غاية التوثيق مضبوطة أتم ضبط وأكمله .

وكثيراً ما كانوا يكتبون سند الرواة على الصفحة الأولى من الديوان ، ودائماً تتقدم النسخة المسندة غيرها من النسخ حتى فى الرواية الواحدة ، ونضرب مثلا لذلك ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب فله مخطوطات مختلفة تحتفظ بها المكتبات فى العالمين العربى والغربى ، وكلها — ما عدا نسخة وحيدة — غير منسوبة، مما يضعف الثقة بها ، غير أن هناك نسخة موثقة تحتفظ بها مكتبة ليننجراد ، ونجد على الورقة الأولى منها أنها مروية عن طريقين : طريق السيرافى العالم النحوى المشهور ، عن ابن الصفار ، عن السكرى عن ابن حبيب ، ثم طريق أبى الحسن محمد بن العباس بن الفرات ، عن أبيه أبى الخطاب العباس بن أحمد، عن أبى سعيد الحسن ابن الحسين السكرى ، عن ابن حبيب . وعقب ذكر هذين الطريقين من الرواة كُتب أن المخطوطة سماع محمد بن أحمد بن عمر الخلال أبى الغنائم أحد العلماء اللغويين . وقد روى ابن حبيب الديوان عن ابن الأعرابى وعمارة حفيد جرير . وكل هذا توثيق قوى للنسخة وروايتها ، ولا شك أن سماع أبى الغنائم لها يضيف إلى سنديها ثقة فوق ثقة ، إذ يعنى ذلك أن النسخة ليست منقولة عن نسخة مخطوطة ، بل هى نسخة مسموعة ، وكان النقل عن المخطوطات مباشرة يفضى إلى كثير من التصحيف .

ومثل ثان من العصر العباسى هو ديوان أبى نواس ، وقد نشر المستشرقون منه رواية حمزة الأصفهانى ، وهى تشتهر عند القدماء بكثرة ما فيها من منحولات على الشاعر ، ونُشر الديوان فى البلاد العربية نشرات مختلفة ، ولكنها جميعاً لم تعتمد على رواية موثقة لعالم لغوى مشهور ، وإذا عرفنا أن أبا نواس تحول إلى شخصية شعبية تمثل كل ما كان فى العصر العباسى من مجون عرفنا تواً خطورة نشر ديوانه من روايات أو نسخ غير موثقة ، ويصور ذلك من بعض الوجوه قول ابن المعتز فى طبقاته : « إن العامة الحمقى قد لهجت بأن تنسب كل شعر فى المجون إلى أبى نواس ، وكذلك تصنع فى مجنون بنى عامر ، كل شعر فيه ذكر ليلى تنسبه إلى المجنون ». ولم تقف المسألة عند العامة فقد تجاوزتهم إلى الرواة ، ولم تقف أيضاً عند شعر الخمر والمجون ، فقد أضيف إليه كثير من أشعار معاصريه فى جميع الموضوعات ، ويكفى أن نذكر مثلا أن أشعاراً للنظام المتكلم فى الغزل والمديح أضيفت إليه كما أضيف

إليه كثير من أشعار أبى العتاهية فى الزهد . ولذلك كانت تشتد الحاجة إلى رواية موثقة لديوان هذا الشاعر ، وفى دار الكتب المصرية مخطوطة مروية عن الصولى ، وهو من الرواة الأثبات ، ومع أنها محدودة الصفحات بالقياس إلى ما نُشر من طبعات ديوانه نرى الصولى ينص فيها على بعض المنحولات على الشاعر ، وحرى أن يُعْنَى بها بعض المحققين ويتخذها أصلا لنشر هذا الديوان نشرة علمية سديدة .

٤

توثيق المصنفات اللغوية والأدبية

إذا كان علماء الشعر واللغة قد بذلوا فى توثيق الشعر القديم كل ما استطاعوا من جهد مستضيئين بجهود المحدّثين فى نقد الرواة ومتون الحديث ونصوصه فإنهم بذلوا نفس الجهد فى توثيق المصنفات اللغوية والأدبية المعرقة فى القدم ، لما كان يحدث كما أسلفنا من أن عالمًا من العلماء يملى على تلاميذه إملاءات فى أحد الموضوعات ولا يدونها بنفسه ، إنما يدونها بعض هؤلاء التلاميذ وينسبها إليه . وأحيانًا كان يرسم خطة لكتاب ويأذن لبعض أصحابه أو تلاميذه فى تصنيفه ، فيغمض الأمر ولا يدرى العلماء أهو من تصنيفه أم من تصنيف تلميذه . ومن الكتب التى توضّح ذلك معجمُ العين المنسوب إلى الخليل بن أحمد رافع صَرْح النحو ومشيّد بُنْيانه وأركانه ومؤسس علم العروض وواضع أوزانه وتفاعليه ومصطلحاته ودوائره التى بهرت الفِطَن والعقول بما أدار فيها من أجزاء التفاعيل ، فإذا هى تَحْصُر أوزان الشعر العربى المستعملة وتضمُّ أوزانًا أخرى على قياسها مهملة لم يستعملها العرب . وهو صنيع يدل على إتقانه للعلوم الرياضية وتمثله لنظرية التباديل والتوافيق فى الرياضة تمثلا منقطع النظير . ونجد نفس الأسلوب فى المنهج الذى وُضع على أساسه معجم العين المرتّب على مخارج الحروف ، وقد سُمى باسم أول حرف فيه وهو العين ، وأحْصيت فيه كلمات اللغة وحُصرت حصراً دقيقًا بتقليب كل الصيغ الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية ومزيداتها ، بحيث يستوفى كل الكلمات التى نطق بها العرب والأخرى المهملة التى لم ينطقوا بها ولا جرت فى لسانهم

وكلامهم . وهذا الحصر اللغوى الذى استُغِلَّتْ فيه نظرية التباديل والتوافيق على نحو ما استُغِلَّتْ فى وضع علم العروض جعل نفراً من القدماء يظنون أن معجم العين من صُنْع الخليل ، وذهب نفر آخر إلى أنه من صنع تلميذه الليث بن رافع ابن نصر بن سيار وأن الخليل نَهَجَ له الطريق وسار فيه . وقال آخرون بل هو من صنع كثير من العلماء وأنه لم يؤخذ منهم مشافهة ، إنما تداوله الورّاقون وتناقلوه ، مما كان سبباً فى أن يدخل عليه كثير من الخلل والاضطراب .

وانبرى علماء مختلفونَ ، فى مقدمتهم الزُّبَيْدِى اللغوى الأندلسى الذى ألف مختصراً للمعجم ، يدرسونه ويفحصون أسانيده ومادّته وتاريخ انتشاره والمكان الذى انتشر منه وشاع فى الآفاق ، حتى يتوثّقوا من حقيقة نسبته إلى الخليل وهل هى صحيحة أو غير صحيحة . أما المكان الذى ذاع منه فعرفوا أنه خراسان ، فهو ليس البصرة دار الخليل ومستقرُّه ، وأما الزمن الذى ظهر فيه فوجدوه متأخراً عن عصر الخليل ، إذ ظهر حوالى منتصف القرن الثالث للهجرة ، أى بعد وفاة الخليل بنحو ثمانين عاماً . ورجعوا إلى أسانيده ورواته المنبثين فى صفحاته فوجدوا العجب العجاب ، إذ وجدوا مؤلفه يروى عن الأصمعى وابن الأعرابى ، وهما من الجيل التالى للخليل ، فهل يعقل أن يروى سابق عن لاحق ؟ بل وجدوا المؤلف يروى عن المسْعرى عن أبى عبيد القاسم بن سلام ، وقد توفى الخليل سنة سبعين ومائة فى حين وُلد أبو عبيد سنة أربع وخمسين ومائة وتوفى سنة أربع وعشرين ومائتين ، فلا يُعْقَل أن يكون الخليل رَوَى عنه فضلا عن تلميذه المسعرى . وبلغ من دقة هؤلاء العلماء فى التوثيق أن استقصوا كتابات جيلين من علماء اللغة بعد الخليل : جيل الأصمعى وأبى عبيد وابن الأعرابى ، وجيل أبى حاتم وابن السكيت والرياشى فوجدوهم لا ينقلون عن الخليل فى اللغة شيئاً ، ولو أنه ترك حقّاً معجم العين بين أيديهم وتحت أبصارهم لزيَّنوا كتبهم ومباحثهم بالنقل عنه .

ولم يكتف هؤلاء الفاحصون للمعجم بالوقوف عند أسانيده ، فقد فحصوا مادته ومتنه ، فلاحظوا اختلاف نسخه المتداولة فى العالم العربى وكثرة الخلل والفساد فى نصّه ، مما جعل علماء اللغة الأثبات لا يلتفتون إليه ولا يستجيزون لأنفسهم رواية حرف منه ، وتصدّى الزبيدى فى مختصره لفحص ما يحمل من عتاد لغوى

فحصاً دقيقاً ، وإذا هو يقطع بأن هذا العتاد نفسه يحمل الشهادة الصادقة على أن المعجم ليس من صنع الخليل ولا من عمله، إذ وجد جميع ما فيه من معانى النحو لايجرى على مذهب البصريين وأستاذهم الخليل ، إنما يجرى على مذهب الكوفيين، مما ينفى نسبته إلى أى بصرى فضلا عن الخليل مؤسس النحو البصرى وواضع مصطلحاته وقواعده، وكذلك الشأن فى التصاريف المتناثرة فى المعجم، فإن جوانب كثيرة منها تستمد من مذهب الكوفيين. ووجد أيضاً فيه اختلالا واسعاً فى الأبنية والاشتقاقات لا يمكن أن يَصْدر عن عالم نحوى متمكن ، بل عمن شَدَا شيئاً من النحو . وبهذا النقد الداخلى لمادة المعجم طَعَن فى نِسْبته إلى الخليل أوحد العصر — كما يقول — الذى لم يُرَ نظيره، وقريع الدهر الذى لم يُعْرَف عديله، الذى بسَط النحو ومدَّ أطنابه وسبَّب علله وفتق معانيه حتى بلغ أقصى حدوده وانتهى إلى أبعد غاياته . ونرى الزبيدى يقصر طعنه على ألفاظ المعجم وحشوه ، أما رسْمُ منهجه فأبقاه للخليل ، كما أبقاه آخرون ممن طعنوا فى المعجم . وهم جميعاً لم يصرّحوا بسبب هذا الإبقاء ، وسببه ما أسلفناه من أن هذا المنهج الذى رُسم للمعجم يلتقى بمنهج الخليل فى استقصائه لأوزان الشعر العربى . فالمنهجان جميعاً يستلزمان معرفة دقيقة بنظرية التباديل والتوافيق الرياضية فى حَصْر جميع الأوزان المستعملة والمهملة وكذلك فى حصر جميع الألفاظ المهملة والمستعملة، فحرى أن يكون راسم المنهجين واحداً .

ولعل فى هذا الصنيع لأسلافنا ما يلفتنا إلى التثبت من صحة نسبة أى كتاب إلى صاحبه ، فقد تكون نسبته مغلوطة ، وليس الكتاب للعالم الذى وُضع اسمه عليه ، ومما يصور خَطر ذلك أن أحد المحققين المعاصرين وجد فى المكتبة الوطنية بباريس مخطوطة نحوية منسوبة إلى على بن عيسى الرُّمَّانى المتوفى سنة ٣٨٦ للهجرة بعنوان : « توجيه إعراب أبيات ملغزة الإعراب » فحسبها طُرْفَةً نفيسة للرُّمَّانى ظفر بها ، ولم يلبث أن مضى فى تحقيقها ثم أخذ فى طبعها ونشرها مع تقديمه لها بمقدمة عن الرمّانى . ولم يكد ينتهى من نشر الكتاب وطبعه حتى عرف أنه مغلوط العنوان واسم المؤلف جميعاً ، كما تشهد بذلك نسخة وثيقة من الكتاب ، محفوظة بدار الكتب المصرية ، وعنوانه فيها : « شرح الأبيات المشكلة الإعراب »

واسم مؤلفه أبو نصر الحسن بن أسد الفارقي المتوفى بعد الرمانى بنحو قرن سنة ٤٨٧ . واضْطُرَّ المحقق لذلك أن يعود ، فيضع فى أول الكتاب ورقة تحمل عنوانه واسم مؤلفه الحقيقيين وأن يلحق به الفروق بين نسخته الباريسية والنسخة القاهرية .

ولذلك يكون من النفاسة بمكان عظيم أن يعثر المحقق لكتاب على نسخة منه بخط مؤلفه ، فإنها حينئذ تحمل الشهادة الوثيقة على صحتها ، شهادة لا يرقى إليها الشك ، وتكاد تلحقها فى الثقة النسخة التى يكتبها عنه بعض تلاميذه ، فإذا كَتَبَ له عليها سماعاً أو عَرْضًا أو إجازة أصبحتْ لا تقل ثقةً عن نسخة المؤلف الأصلية ، وكذلك الشأن فى النسخة المعارَضة على الأصول ، وخاصة إذا كان الذى عارضها لا يقل عن مؤلفها علماً وفضلا . ويصوّر ذلك من بعض الوجوه ما يُرْوَى عن الجاحظ من أنه لما قدم من البصرة إلى بغداد فى بعض قَدَماته إليها أهدى إلى محمد بن عبد الملك الزيات فى وزارته للمعتصم نسخة من كتاب سيبويه ، وقبل أن يحملها إلى مجلسه أعلم بها بعض موظفى ابن الزيات ، فلما دخل عليه قال له : أو ظننت أن خزائننا خالية من هذا الكتاب؟ فأجابه الجاحظ : ما ظننت ذاك ، ولكنها بخط الفَرَّاء ومقابلة الكسائى وتهذيب عمرو بن بحر الجاحظ ، فقال له ابن الزيات شاكراً : هذه أجلُّ نسخة توجد للكتاب وأغربها . فأحضرها الجاحظ إليه ، وسُرَّ بها ، ووقعت منه أجمل موقع .

ومما يوثّق النسخة ما يذكره ناسخها فى آخرها من تاريخ كتابتها وتاريخ النسخة التى أخذ عنها ، وقد يكون أخذها عن نسخة المؤلف أو عن نسخة بعض تلاميذه أو عن نسخة رواة موثّقين يتصل سندهم بالمؤلف . على أنه ينبغى الاحتراسُ إزاء التاريخ المثبت على النسخة ؛ فقد يحدث مثلا أن ينقل ناسخ فى القرن التاسع الهجرى نسخة عن أصل كُتب فى القرن الخامس فيسجل ما عليه من تاريخ كتابته فى نسخته دون أن يشير بحرف إلى أنه نقل عنه نسخته . وهو جانب لا ينكشف إلا لمن يعرف تاريخ الخطّ العربى وهيئاته المادية فى العصور المختلفة . ومعروف أن لكل عصر سالف صورة خاصة فى الخط تميزه ، ويستطيع من يُحْسن التمييز بين صور الخط عند أسلافنا وتطورها الزمنى أن يعين تاريخ النسخة التى لم ينصّ كاتبها فى نهايتها على تاريخ الفراغ من كتابتها .

ومما يلقى أضواء قوية على توثيق المخطوطات ما يذكر فى مقدمتها أو فى تضاعيفها من أسماء أشخاص عاصروا المؤلف، وكان أسلافنا كثيراً ما يُهْدون مصنفاتهم إلى بعض الوزراء أو الشخصيات البارزة ويصرّحون بذلك فى فواتحها ، وقد ينوّهون بهم دون تصريح بالإهداء ، ونضرب لذلك مثلا كتاب الرد على النحاة لابن مَضَاء القُرْطُبِيّ الذى نُشر من نسخة حديثة فإننا بمجرد أن نمضى فى قراءة مقدمته نجد مصنفه يدعو لابن تومرت إمام دولة الموحدين الذى ادّعى أنه المهدى المنتظر ، كما يدعو لخلفائه الذين كانوا يتلقبون بلقب أمير المؤمنين : عبد المؤمن ويوسف ابنه ويعقوب حفيده قائلا : « وأسأل الله الرضا عن الإمام المعصوم ، المهدى المعلوم ، وعن خليفتيه : سيدينا أميرى المؤمنين الوارثين مقامه العظيم ، وأصل الدعاء لسيدنا أمير المؤمنين ابن أمير المؤمنين ، مبلغ مقاصدهم العلية إلى غاية التكميل والتتميم » . وهذا الدعاء صريح فى أن الكتاب ألف فى عهد يعقوب بن يوسف أمير الموحدين (٥٨٠ — ٥٩٥ هـ) وقد وصل دعاءه له وصلا يدل على أنه كان لا يزال ناهضاً بمقاليد الحكم . وإذا مضينا فى قراءة الكتاب وجدنا المؤلف يصف نفسه فى تضاعيفه بأنه أندلسى صاحبَ بعض علماء الأندلس النابهين ، إذ يقول : « كان صاحبنا الفقيه أبو القاسم السهَيْلىّ — رحمه الله — يُولَعُ بعلل النحو الثوانى ويخترعها » . ومعروف أن السُّهَيْلى توفى سنة ٥٨١ للهجرة ، وفى عبارة المؤلف عنه بلفظ « رحمه الله » ما يدل على أن الكتاب ألّف بعد وفاته . وينبغى ألا نقف فى توثيق مثل هذا الكتاب عند ذلك ، بل لا بد أن نرجع إلى من ترجموا لابن مَضَاء لنرى هل ذكروا له هذا الكتاب ؟ وفعلا ذكره له مَنْ ترجموا لحياته ، ومما يوثق الكتاب أيضاً أن يكون المؤلفون بعد مصنّفه اقتبسوا منه نصوصاً أو ذكروا له بعض الآراء المبثوثة فى الكتاب . وفى كتاب « ارتشاف الضَّرَب » و « شرح التسهيل » لأبى حيان كثير من آراء ابن مضاء التى أثبتها فى الكتاب ، وبالمثل فى كتاب السيوطى « همع الهوامع على جمع الجوامع » . وبذلك كله تصبح هذه المخطوطة الحديثة من كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبى وثيقة النسبة إليه ، ومعروف أنه كان قاضى قضاة دولة الموحدين وأنه توفى سنة ٥٩٢ للهجرة .

وهناك مصنفات كثيرة نجد على الورقة الأولى منها أنها موقوفة على طلاب العلم، ويذكرون عادة تاريخ وقفها، وقد نجد عليها أسماء من تملكوها قبل أن توقف وتاريخ تملكهم لها . وقد نجد عليها أسماء بعض العلماء الذين قرأوها إما على صفحة العنوان أو فى بعض الهوامش . ولا يفيدنا ذلك فى التوثق منها فحسب ، بل يفيدنا أيضاً فى معرفة من ثقفها من العلماء ، وإذا كانت لهم مؤلفات تمس موضوعاتها كان من الواجب مراجعتها لأنهم ربما أخذوا منها بعض فقر . ومن خير ما يصور ذلك من كتب الأدب والشعر مخطوطة المغرب لابن سعيد، التى تحدث فيها عن مصر والمغرب والأندلس فى خمسة عشر سفراً أو مجلداً ، وتحتفظ ببقايا منها دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة كتبها ابن سعيد بخطه ، وسجل كتابته لها على صفحة العنوان فى كل سفر من أسفارها الباقية ، وسجل كذلك اسم من أهداها إليه ومكان كتابتها وتاريخ الفراغ من كل سفر ، إذ دوّن عليها أنه كتبها فى حلب لخزانة ابن أبى جرادة المشهور باسم ابن العديم ، ونجده يذكر فى نهاية كل سفر تاريخ إنجازه ، وتقع كل هذه التواريخ بين سنتى ٦٤٥ و ٦٤٧ للهجرة .

وإذا مضينا نتصفح بقايا الكتاب وجدنا على غلاف السفر الرابع منه وهو من أسفار القسم الخاص بمصر هذه العبارة للصفدى المتوفى سنة ٧٦٤ : « طالعه وانتقى منه خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدى عفا الله عنه » . وفى ذلك ما يدل على أن المخطوطة خرجت من ملك بنى العديم لها بعد كتابتها بنحو قرن على الأكثر . ومن يرجع إلى كتاب الوافى بالوفيات للصفدى يجده يذكر فى ترجمته لابن سعيد كتابه « المغرب » ويقول : « ملكته بخطه » . وفى أخباره أنه ولى كتابة الإنشاء بحلب، فلعله تملك المخطوطة حين كان موظفاً هناك . وقد أكثر من الأخذ عنها فى كتابته عن التراجم الأندلسية بكتابه الوافى . وواضح من ذلك أن النسخة معيّنة النّسب ، فقد كتبها ابن سعيد فى مكان وزمان مُثْبتين عليها وتملّكها الصَّفَدىُّ وشهد فى كتابه الوافى أنها بخط ابن سعيد ، فهى مخطوطة وثيقة عالية الثقة .

وبجانب تملك الصفدى للمخطوطة نجد أسماء كثيرين من العلماء والأدباء يوقّعون بأسمائهم مصرّحين بأنهم قرأوها، وقد يعيّنون الزمن الذى قرأوها فيه ، من

ذلك أن نقرأ على غلاف السفر الرابع هذه العبارة : « استفاد منه داعيًا لمالكه إبراهيم بن دقماق عفا الله عنه ورحمه، آمين » كما نقرأ : « طالعه أحمد بن عبد الله بن الأوحدى سنة ٨٠٢ »، وكذلك نقرأ : « استفاد منه داعيًا لمالكه أحمد بن على المقريزى سنة ٨٠٣ » ونجد أسماء أخرى مثل : فتح الله سنة ٨١٠ » وخليل بن عمر بن المحتاج الإسْعَرْدى . وليس هذا كل ما نجده على الغلاف ، فنحن نجد أيضًا ختم السلطان المؤيد شيخ الذى ولى سلطنة مصر بين سنتى ٨٠٨ و ٨٢٤ وبجانبه إشارة إلى أنه وقف النسخة على مكتبة مسجده . ومعنى ذلك أن المخطوطة انتقلت إلى مصر منذ القرن الثامن الهجرى فإن ابن دقماق توفى سنة ٧٩٠، ولعل الذى نقلها الصفدى نفسه حين كان يتولى الإنشاء بالقاهرة ، ثم اشتراها — فيما بعد — السلطان المؤيد شيخ ووقفها على مكتبته لينتفع بها طلاب العلم والباحثون . وظل جهابذتهم يطلعون عليها ويدوّنون ذلك على غلافها فى عصور مختلفة ، وممن سجّل اطلاعه عليها وانتفاعه بها أحمد بن محمد الحنفى الحموى سنة ١٠٨٧ ومحمد بن محمد الأمير العالم الأزهرى سنة ١١٩١ والشيخ حسن العطار شيخ الأزهر فى القرن الماضى ، وله تعليقات وحواش متناثرة على صفحاتها وخاصة على قسم مصر .

وقد نُقلتْ من المغرب نصوص كثيرة فى الكتب التى تلته ، ومثل هذه النصوص المنقولة عن أى كتاب حرية بأن توثق نسبة الكتاب إلى مؤلفه ، وقد ذكرنا آنفًا أن الصَّفَدىّ نقل عنه تراجم أندلسية كثيرة فى كتابه « الوافى بالوفيات » ونقل ابن فضل الله العمرى فى ترجمته لابن سعيد بكتابه مسالك الأبصار فقراً من مقدمته للمغرب ، وأهم من ذلك أنه نقل شطراً كبيراً من مقدمات الكتاب المفقودة عن فضل الأندلس مع موازنات بين المغرب والمشرق . وممن نقل عنه أيضًا المَقْريزىّ وخاصة ما كتبه ابن سعيد فى وصف الفسطاط والقاهرة . ونرى المقّرى فى نَفْح الطيب يذكره عشرات المرات ، وأكثر ما نقرؤه فى النفح من أشعار وتراجم للشعراء إنما هو مجلوب منه ، ولا نبالغ إذا قلنا إننا إذا استثنينا مقدمة المقّرى عن رحلته إلى المشرق وبعض من ترجم لهم ممن زاروا المشرق وحجّوا البيت الحرام وما كتبه فى خواتمه عن إخراج المسلمين من الأندلس وترجمته لابن الخطيب وجدناه لا يعدو أن يكون نقولا غير مرتبة من كتاب المغرب لابن سعيد ، أو بعبارة أدق من القسم

الأندلسى فى هذا الكتاب . وهى تأخذ شكل سيول مترامية متدافعة من نهر كبير هو كتاب المغرب ، وكانت منعقدة به فى تراجم منظمة ، فإذا هى تصبح أشتاتاً فى غير نظام ، خبر من هنا وخبر من هناك وشعر من هنا وشعر من هناك ، وقد يُبْقى المقرى على الترجمة أو قل قد يقتبسها جميعها مرة واحدة ، وليته صنع ذلك دائماً . على كل حال مثل هذا الصنيع من المقَّرى من شأنه أن يوثق الكتاب الأصلى وخاصة إذا لم يتح له ما أتيح للمغرب من كتابته بخط مؤلفه ومن شهادات العلماء عليه بقراءته ومن وقْفه على الطلاب . ولا شك فى أن اقتباسات المقَّرى وغيره من شأنها أن توثق الكتاب ونسبته إلى صاحبه نسبة صحيحة .

٥

نسخ الأصول وتحقيقها

أول أداة من أدوات التحقيق جمع نسخ الكتاب المخطوطة من المكتبات فى البلاد العربية والغربية ، وحين تتجمَّع نسخ الكتاب فى أيدينا نرتِّبها حسب القدم ، ودائماً تُتَّخذ نسخة المؤلف أو أقرب فروعها إليها الأم التى ننشر على أساسها الكتاب . ولا نترك نسخة المؤلف إلا إذا ثبت لنا أنها كانت مسوّدة لكتابه عدل عنها وأدخل عليه زيادات مختلفة ، وكذلك إذا كثرت فيها الخروم أو كثر المحو والتآكل ، وحينئذ نقدّم عليها نسخة أحد تلاميذه ، فإن لم توجد قدمنا النسخة المنسوبة إلى بعض العلماء الثقات . وإذا لم يكن فى النسخ نسخة منسوبة ولا أخرى مسندة أو مروية نظرنا فى النسخ ، وحاولنا أن نقسمها إلى عشائر متقابلة مفردين كل عشيرة على حدة بميزاتها التى تستقل بها من حيث الضبط المتناظر فيها والأخطاء المماثلة . ودائماً تُعْرَفُ صلة نسخة بأختها بما دخل فيها من خلل أو تقديم لبعض أوراقها وتأخير .

وإذا ما استطعنا تقسيم النسخ إلى عشائر أو فصائل نظرنا فى مدى صلة كل عشيرة بالعشيرة الأخرى وجعلنا دائماً أقدم النسخ فى كل عشيرة أمًّا لها . وإذا لم

نستطع أن نميز فى النسخ بين عشائر متقابلة أثبتنا فى الهوامش الفروق بينها جميعاً .
متخذين أقدمها أصلا للتحقيق . وكثيراً ما ترجع النسخ إلى أصل واحد ، وحينئذ
يُسْتَغْنَى به عنها ، ولنفرض أننا وجدنا عشر نسخ من كتاب ولاحظنا أن أربعا
منها ترجع إلى أم واحدة اكتفينا بالأم فى المقابلة، وبالمثل لو أننا لاحظنا أن ثلاثا
أخرى ترجع إلى أمّ واحدة استغنينا بها، إلا أن تكون الأم نقص منها شىء، حينئذ
نرجع إلى الفروع . ودائمًا ترتفع قيمة النسخة التى يوجد عليها إجازة بالسماع
أو القراءة أو الوقف على مكتبة مهمة أو المقابلة والمعارضة على نسخ قديمة . وكانوا
يكتبون تاريخ فراغهم من كتابة النسخة ، وقد يذكرون أنهم كتبوها استملاء،
وقد يذكرون أنهم نسخوها من مخطوطة المؤلف أو من مخطوطات أحد تلاميذه .

وليس معنى ما قدمنا أن النسخ غير الموثقة ينبغى إهدارها ، فقد لا يكون لكتاب
مهم سوى نسخة متأخرة مليئة بالأخطاء ، وإذن ينبغى نشرها منه ، حتى تظهر
نسخة خير منها فيعيد الناشر تحقيقه للكتاب على أساسها ، ويصور ذلك من بعض
الوجوه مخطوطة كتاب الرد على النحاة لابن مضاء، الذى نُشر على أساسها ، وكانت
محفوظة بالمكتبة التيمورية فإنها كانت مليئة بالأخطاء ، وصُحّحت بالمعارضة على
كتب النحو ونُفيت عنها الأخطاء والتحريفات الكثيرة التى كانت تملؤها . ومما يدل
على ما للنسخ غير الموثقة أحيانًا من أهمية بعيدة نشرة ديوان الأعشى ، فإن جاير
ناشره أبلى فيه بلاء طويلا ، وقد اعتمد — كما أسلفنا — فى نشره على مخطوطة منسوبة
إلى ثعلب تحمل سبعًا وسبعين قصيدة ومقطوعة وأضاف إليها خمس قصائد
وجدها فى مخطوطات أخرى مجهولة النسب . وتلقانا فى الديوان سطور مكانها بياض
فى الأصول وتحريفات وتصحيفات مختلفة . ونُشر الديوان فى القاهرة نشرة تعتمد
على نشرة جاير دون رجوع إلى مخطوطات جديدة . ثم تصادف أن صورت دار
الكتب المصرية مخطوطة من المكتبة المتوكلية اليمنية سبق أن أشرنا إليها بها ست
وأربعون قصيدة ومقطوعة للأعشى ، ومع أنها غير وثيقة وتتضمن منتحلات على الأعشى
كثيرة تعطى الفرصة لملء بعض البياضات فى النشرتين السالفتين وتصحيح كثير من
الأخطاء، وإعادة نشر الديوان نشرة جديدة . وفى ذلك ما يبين أهمية النسخ المخطوطة

حتّى لو كانت متأخرة وغير وثيقة ، وبها تحريفات وتصحيفات ؛ فقد تصلح بعض التصحيفات والتحريفات فى نسخ أخرى .

وينبغى ألاَّ نُخْدَعَ بقدم النسخة من حيث هو ، فقد نجد نسختين لكتاب ؛ إحداهما قديمة كثيرة الأخطاء والثانية حديثة دقيقة الضبط لأنها نُقلت عن أصل أكثر صحة من النسخة القديمة ، وحينئذ يتحتّم أن نتخذ النسخة الحديثة أصلا لتحقيقنا على الرغم من حداثتها . وإذا كان فى نص النسخة القديمة التى اخترناها أصلا مواضعُ خطأ واضح صححناها من النسخ الأخرى ؛ إذ يجب أن ننشر الكتاب فى أصح صورة لقراءاته التى رُوى بها أو كُتب فى نُسَخ مختلفة . ولا يختلف اثنان فى أن رائدنا من النشر والتحقيق أن ننشر الكتاب فى الصورة التى أخرجه بها المؤلف بقدر المستطاع .

وينبغى أن نشير إلى أنَّ من كتب العصور السالفة ما كثر تداوله فى الماضى حتى أصبح شعبياً ، وحتى أضيفت إليه بسبب شعبيته زيادات مطردة على توالى الأزمنة ، وهى زيادات من شأنها أن تجعل نسخه متفاوتة تفاوتاً واسعاً على نحو ما هو معروف عن كتاب ألف ليلة وليلة ؛ فإن القُصَّاص أدخلوا على حكاياته كثيراً من الزيادات والإضافات مما جعل مخطوطاته تمثل عشائر بل قبائل متباعدة . وفى مثل هذا الكتاب يختار المحقق مخطوطات عشيرة واحدة من عشائره المتعددة ، ويقارن بينها مستخلصاً منها مخطوطة جيدة يجعلها أساساً أو أصلا لنشره مُوازناً فى الهوامش بينها وبين أخواتها فى نفس العشيرة ، أما النسخ التى ترجع إلى عشائر مغايرة لصورة عشيرته وفروعها المختلفة ، فيدعها ، أو قل يبعدها ؛ فلا يدخلها فى هوامشه ولا فى مقارناته بين نسخ العشيرة الواحدة .

وكان أسلافنا يعرفون أهمية الأصول الصحيحه ، وكانوا يميزون بدقة بين خطوط المؤلفين والعلماء المصنفين ، ولذلك قد يلقانا مثل قول أبى حيان ، وقد نقل عن الجاحظ بعض النصوص : « ومن خطه الذى لا أرتاب فيه نقلت » . وشدَّدوا كثيراً فى أن تكون المخطوطة مقابَلةً أو معارَضَة على نسخ أصلية ؛ وقد اصطلحوا

فيما يتضح سقوطه فى أثناء المعارَضة أن يُخَطّ من موضع السقوط فى السطر خطٌ معطوفٌ بين السطرين عطفة يسيرة إلى جهة الساقط ويسمونه « اللَّحَق » بفتح اللام والحاء ، سواء أكُتب على يسار الصفحة أو على يمينها ، وكانوا يكتبون فى نهاية اللحق كلمة « صح » . أما ما يتضح خطؤه فكانوا يمدون عليه خطًّا أوله كالصاد ، ولما كانت تشبه الضبة سموا ذلك تضبيبًا أو تمريضًا أو تصحيحًا ، وصورتها على هذا النمط : صـــ وكانوا إذا زادت كلمة أو عبارة ليست من الكتاب نفوها عنه بالحك أو المحو أو الضرب عليها بخط . وقد يضعون نصف دائرة على أول المزيد وأخرى على آخره ، وربما وضعوا بدلهما دائرتين صغيرتين .

ولا بد أن نلاحظ أن من المؤلفين من كانوا إذا صنفوا كتابًا وأخذه عنهم الطلاب عادوا فزادوا فيه زيادات كثيرة ، وقد يزيدون فيه كلما أملوه عليهم بحيث تصبح هناك منه نسخ مختلفة الحجم كبراً وصغراً ، ومما يصور ذلك من بعض الوجوه نسخ كتاب الحماسة البصرية لعلى بن أبى الفرج البصرى ، إذ يوجد منها ثلاث نسخ بمكتبات إستانبول كتبت فى حياة المؤلف إحداها بمكتبة نور عثمانية كتبت سنة ٦٥١ والثانية بمكتبة عاشر أفندى يظن أنها كتبت قبل سابقتها والثالثة بمكتبة راغب باشا كتبت سنة ٦٥٤ وهى تتفاوت فى عدد المقطوعات والقصائد وفى الترتيب والتقديم والتأخير للأشعار ، وطبيعى أن يتخذ المحقق النسخة الأخيرة أصلا للنشر ، ويقارن فى الهوامش بينها وبين النسختين الأخريين ، لأنها آخر نسخة كتبها المؤلف وهى تعد بذلك النسخة التى ارتضاها لتكون النص الذى يُنْقَلُ عنه .

ومن الكتب التى تصور إضافات المؤلفين وعَوْدهم إلى ما كانوا يُمْلُونه بالتنقيح والتهذيب كتاب الياقوت فى اللغة لأبى عمر المطرز ، فقد ابتدأ بإملائه على الطلاب بمسجد المنصور ببغداد فى يوم الخميس لليلة بقيت من المحرم سنة ست وعشرين وثلثمائة ومضى فى الإملاء مجلسًا مجلسًا حتى انتهى إلى آخره . وأخذ تلاميذه بعد ذلك يقرءون عليه الكتاب ، وهو يزيد وينقح فيه ، واختار من بينهم نسخة تلميذه أبى إسحق الطبرى لتكون القدوة الحسنة ، وسمعها الطلاب وهو يعرضها عليه . وعاد أبو عمر فأضاف إلى الكتاب زيادات جديدة فى أثناء قراءته عليه لثلاث بقين من ذى القعدة سنة تسع وعشرين وثلثمائة ، والطلاب

بين يديه يراجعون نسخهم ويُدْخلون عليها كل ما يضيفه أو يصححه . وزاد فى الكتاب بعد ذلك زيادات أخرى ، ورأى أن تكون آخر ما يُزَاد عليه ، وجمع لذلك الطلاب فى يوم الثلاثاء من جمادى الأولى لسنة إحدى وثلاثين وثلثمائة ، واختار من بينهم أبا إسحق الطبرى ليقرأ نسخته التى كان قد حرَّرها عليه ، والطلاب من حوله يسمعونه معارضين على نسخته نُسَخهم . وأعلن أبو عمر أن هذه هى العَرْضة الأخيرة لكتابه، إذ أملى على الطلاب فى خاتمته مانصُّه: «هذه العَرْضة هى التى تفرّد بها الأستاذ أبو إسحق الطبرى آخر عرضة أسمعها ، فمن روى عنى فى هذه النسخة وهذه العرضة حرفًا ، وليس من قولى فهو كذّاب علىّ ، وهى من الساعة إلى الساعة من قراءة أبى إسحق على سائر الناس ، وأنا أسمعها حرفًا حرفًا » . وإنما أطلنا فى بيان إخراج أبى عمر المطرز لهذا الكتاب وتعدد هذا الإخراج ، لتتضح فكرة المسوَّدات والمبيَّضات للمصنفات السالفة ، ولندل على ماكان يأخذ به الأسلاف أنفسهم من تحرٍّ بالغ فيما يملون ويصنفون ، إذ كانوا كثيراً ما يعودون إليه بالتنقيح والإضافة ، بالضبط كما نصنع نحن الآن حين نعيد طبع كتاب لنا نشرناه ، فإننا كثيراً ما ندخل عليه تنقيحات وتهذيبات مختلفة . ومن هنا كانت الطبعة المنقحة الأحدث تلغى الطبعة السابقة لها ، إذ تُعَدُّ أكثر منها صحة ودقة . وهذا نفسه كان يلاحظه القدماء على نحو ما رأينا آنفًا عند أبى عمر المطرز ، فإنه طلب أن تكون عرضة الكتاب الأخيرة عليه الإمامَ المتبوع والعلَم المنصوبَ لروايتها عنه رواية محررة منقّحة غاية التنقيح والتحرير، وكأنما ألغى بها نسخ الكتاب ورواياته السالفة .وعلى نحو ما كانوا ينقحون ويزيدون فى إملاءاتهم كانوا يصنعون بمصنفاتهم ومؤلفاتهم ؛ ولذلك شاعت فيها المسوّدات والمبيّضات ، ودائمًا تُلْغِى المبيَّضةُ المسوَّدةَ ، كما تُلغى العرضةُ التاليةُ للكتاب عرضتَه السابقةَ . ولكن لا تظن أن هذه المسوَّدات لا فائدة لها ، فقد تكون مُحيت بعض كلمات أو سطور من مبيضة ننشرها أو سقطت بعض أوراق منها ،حينئذ نستعين بالمسوَّدة فى تلافى ما سقط أو انمحى وردّه إلى موضعه .

وينبغى أن تعرف أن القدماء كانوا يخطئون أحيانًا فى أسماء المؤلفين بعامل

الاشتباه عليهم ولذلك تجب مراجعة الأسماء التى يضعونها على المخطوطات بدقة ، ويصوّر ذلك من بعض الوجوه أن الشهرستانى ذكر فى أوائل كتابه الملل والنحل فلاسفة الإسلام الذين فسّروا كتب الحكمة من اليونانية إلى العربية ، وذكر من بينهم أبا حامد أحمد بن محمد الإسفزارى ، وهو من إسفزار بلدة بين هراة وسجستان . واشتبه الأمر على بعض العلماء فجزم بأن الإسفزارى المذكور هو الإسفرايينى ، لاشتراكهما فى الكنية والاسم واسم الأب واقتراب الإسفزارى فى الصورة الخطية من الإسفرايينى . ومثل هذا اللبس كان يحدث فى كثير من الأسماء كأن يُخْلَطَ بين الهَمْدانى نسبة إلى القبيلة والهَمَذَانى نسبة إلى همذان بلدة بإيران .

وكانت مخطوطات دواوين الشعر الجاهلية والإسلامية تعود كما أسلفنا إلى روايتين أساسيتين : بصرية وكوفية ، وقد تعود إلى رواة مختلفين ، ولا بد أن يجمع المحقق فى نشره لتلك الدواوين بين الروايات المتعددة ، ولكن دون أن يمزج بينها ، ومعروف أن الرواية البصرية تبالغ فى التشدد والتوثق ، بينما الرواية الكوفية دونها فى هذا التشدد والتوثق . ونضرب لذلك مثلاً ديوان زهير الذى رواه الشنتمرى رواية مسندة إلى الأصمعى البصرى فى ثمان عشرة قصيدة ومقطوعة ، وقد أضاف إلى رواية الأصمعى قصيدتين من رواية الكوفيين شك الرواة المحققون فى ثانيتهما . وبجانب هذه الرواية رواية ثانية لثعلب الكوفى ، وهى تضيف عشرات القصائد والمقطوعات ، ومن حين إلى حين تنصُّ على أن هذه القصيدة أو تلك المقطوعة من رواية حماد أو ابن الكلبى المعروفين بكثرة الوضع على شعراء الجاهلية . وينبغى على المحقق أن يَفْصل بين الروايتين فى تحقيقه للديوان بادئاً بالرواية البصرية ، لأنها أوثق من أختها الكوفية ، وإذا زادت الأخيرة فى بعض القصائد المذكورة فى الرواية الأولى أبياتاً أثبتها فى الهوامش ، حتى لا يُدْخل عليها ما ليس منها ، وإلا أصبحت كأنها رواية جديدة ملفقة من الروايتين . وقد نشرت دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة الديوان برواية ثعلب ، وكان ينبغى أن تضيف إليها الرواية البصرية حتى ينتفع بها الباحثون فى توثيق ديوان زهير .

ومثل ثان ديوان النابغة الذبيانى ، فقد نُشر نشرات كثيرة ، نشره أول الأمر

« ديرنبورج » فى المجلة الآسيوية (١٨٦٨ — ١٨٦٩) وفى سنة ١٨٩٩ نشر فى نفس المجلة ملحقاً للديوان . ونشره « ألوارد » فى مجموعة الدواوين الستة من عمل الشَّنْتَمرِىّ عن الأصمعى ، غير أنه لم يكتف بعمله فى تلك الدواوين ، إذ أضاف إليها زيادات مما وجده منسوباً إلى أصحابها فى كتب الأدب . ونُشر الديوان نشرات أخرى ؛ لعل أحدثها نشرة الدكتور شكرى فيصل ، وهى من صنعة ابن السكيت المتوفى سنة ٢٤٤ للهجرة أو قل بشرحه . وبينما تحمل رواية الشنتمرى اثنتين وعشرين قصيدة ومقطوعة تحمل رواية ابن السكيت خمساً وسبعين قصيدة ومقطوعة ، وهى رواية كوفية أما الأولى فبصرية إذ تُسْنَد إلى الأصمعى . والمفروض أن من ينشر هذا الديوان لابد أن يجمع رواياته ، ويبدأها برواية الأصمعى ، ثم يتلوها برواية ابن السكيت . مع معارضة الروايتين على رواية التبريزى ، وفى مكتبة فيض الله بإستانبول مخطوطة من هذه الرواية مشروحة مفسرة ، وهى مصورة بمعهد إحياء المخطوطات بالجامعة العربية . ثم يضيف إلى ذلك ما روته كتب الأدب واللغة للنابغة مما لا يوجد فى ديوانه ، ويخرّج تخريجاً دقيقاً كل قصيدة فيه وكل مقطوعة . ولا بد أن ينظر فى شرح البطليوسى المنشور بالقاهرة للديوان ، وهو يلتقى فى روايته برواية الأصمعى التى احتفظ بها الشنتمرى .

ولا ريب فى أن خير نشرة لديوان جاهلى هى النشرة التى نهض بها الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم لديوان امرئ القيس ، وكان قد نشره « دى سلان De Slane » بباريس سنة ١٨٣٧ معتمداً فى نشرته على رواية الشنتمرى للدواوين الستة المُسْنَدة إلى الأصمعى ، مع بعض زيادات . ونشره « ألوارد » فى مجموعة الدواوين الستة من مخطوطة مروية عن السُّكَّرِىّ وألحق به بعض القصائد والمقطوعات . وطُبع فى الدواوين الستة بشرح البطليوسى . ونشره حسن السندوبى مرتباً على حروف المعجم . ولم يكد الأستاذ أبو الفضل يتصدّى لنشره حتى جمع رواياته ومخطوطاتها المحفوظة بالمكتبات وبدأ برواية الشَّنْتَمرِىّ وما اقترن بها من شرح ، وهى الرواية المنسوبة إلى الأصمعى كما أسلفنا ، حتى إذا انتهى منها سَرَدَ رواية المفضّل من نسخة الطوسىّ مما لم يَرْوِه الأصمعى ، وهى سبع وأربعون قصيدة ومقطوعة ، روى الطوسى منها عن ابن الأعرابى ربيب المفضل أربعين قصيدة ومقطوعة ، ويلى ذلك

فى نسخة الطوسى، ست قصائد ومقطوعات من الشعر القديم الموضوع على امرئ القيس ؛ ثم ست وعشرون قصيدة ومقطوعة بيّنة الوضع والانتحال مثبتة أيضاً فى نسخة الطوسى . وتلا ذلك بزيادات من نسخة السكّرىّ المروية عن على بن شَرْوان الكندى بلغت خمس عشرة مقطوعة . ثم زيادات نسخة أو رواية ابن النحاس التى تجمع بين رواية الأصمعى وأبى عبيدة وغيرهما ، وهى لا تتجاوز قطعتين . ثم زيادات أبى سهل الفارسى فى روايته عن بعض الكوفيين . ومثل هذا الصنيع للأستاذ محمد أبى الفضل إبراهيم ينبغى أن يتّبع فى تحقيق جميع الدواوين الجاهلية ، وقد أتبع هذا العمل بتحقيق واسع لروايات القصائد والمقطوعات والمقارنة بينها ، مع ذكر خلافاتها ومواضع الزيادة والنقص فيها ، ومع إثبات ما وجده من الزيادات فى كتب المختارات الشعرية المهمة ، وألحق بذلك الشعر المنسوب إلى الشاعر مما لم يرد فى أصوله المخطوطة .

وواضح أنه ينبغى أن يفصل المحقق بين الروايات لأى ديوان جاهلى أو إسلامى . ومما يصور اختلاف الروايات فى الدواوين الإسلامية ديوان حسان بن ثابت ، ولا نلتقى فيه برواية بصرية عن الأصمعى ومعاصريه ، وإنما نلتقى برواية كوفية للسكرى عن محمد بن حبيب ، وهو من الثقات الذين عُنوا برواية الدواوين القديمة. غير أن السكرى نصّ فى روايته عنه للديوان أنه سمع منه جزءاً كان يمليه على الطلاب ، وأن جزءاً آخر لم يسمعه منه ،وإنما وجده فى نسخته التى خلّفها فى مكتبته من بعده . ويتبادر لنا تَوّاً ، مما عرفناه فى غير هذا الموضع عن السماع من الشيوخ أن ابن حبيب إنما أملى ما صحّ عنده من شعر حسان ، وسمعه منه السكرى وغيره من تلاميذه . أما الجزء الثانى فإنه لم يصح عنده فيما يظهر ، ولذلك لم يُمْله على تلاميذه . وفَصَل السكّرِىُّ بين الجزءين دقة منه فى التحرّى . وبذلك أصبحت روايته للديوان تحمل جزءين : جزءاً وثيقاً فى رأى ابن حبيب ، وجزءاً غير وثيق . وللديوان رواية ثانية جمعت بين رواية ابن حبيب ورواية عالم لغوى يسمى الأثْرَم ، وهى تضيف إلى رواية السكرى نحو أربعين قصيدة ومقطوعة وقد كُتب على نسختها أنها قُرِئتْ على العدوى الراوية الإخبارى ، وكان يعاصر ابن حبيب . وطبيعى أن يبدأ محقق هذا الديوان بالجزء المسموع عن ابن حبيب ،

فهو أعلى أجزاء الديوان ثقة ، ثم يتلوه بالجزء المأخوذ من نسخة ابن حبيب ، حتى إذا فرغ منه تلاه بزيادات رواية العدوى. وطبيعي أيضا ألا يضاف شيء من زيادات هذه الرواية إلى الرواية الأولى ، بل تسجل مزيداتها فى هوامشها ، حتى لا يُخْلَطَ بين أجزاء الديوان ودرجات روايتيه فى التوثيق والصحة . وينبغى أن تضاف إلى ذلك المزيدات من شعر حسان فى الكتب التاريخية والأدبية ، وأن يلحق بالقصائد والمقطوعات تخريج علمى دقيق فى المراجع القديمة .

ومعروف أنه تلقانا دائمًا بجانب رواية الدواوين القديمة روايات فرعية لبعض قصائدها ومقطوعاتها وأبياتها منبثة فى كتب الشعر والشعراء واللغة والأدب والجغرافيا والتاريخ . وأحيانًا تُستَمَدّ أو تؤخذ من أصل لرواية الديوان أكثر دقة وأصح ضبطًا من النسخة التى وقعت لنا منه ، وقد تستمد من رواية أتم من الرواية التى وصلتنا. ولذلك لايجوز بحال أن نغفل هذه الروايات الفرعية للديوان حين تحقيقه . وينبغى أن نعرف أنه لا يصح أن نقدمها على رواية الديوان الأصلية ما دامت صحيحة ، بل نتمسك دائمًا برواية الديوان التى ننشرها مثبتين فى الهوامش الفروق بينها وبين الروايات الفرعية . أما فى الألفاظ المصحفة والمحرّفة فإننا نثبت الرواية الفرعية ونشير فى الهامش أو فى الحاشية إلى الرواية الأصلية المغلوطة .

ومن الروايات الفرعية التى ينبغى أن نتلقاها بحذر رواية صاحب الأغانى للمقطوعات التى شدا بها المغنون فى العصرين الإسلامى والعباسى ، فإنهم كثيراً ما كانوا يبدّلون ويغيرون فيما يتغنون به من أشعار الشعراء ، على نحو ما يتضح من الموازنة بين رواية أشعار عمر بن أبى ربيعة فى ديوانه وبين ما تغنى به المغنون من شعره ، فإننا نجدهم يبدلون فى بعض ألفاظ المقطوعات التى لحّنوها ، ونراهم يحذفون أحياناً شطراً ويضعون شطراً آخر مكانه ، وقد يقدمون أبياتًا عن مواضعها أو يؤخرونها ، وقد يزيدون بيتًا أو بيتين فى بعض المقطوعات ، وقد يمزجون بين بعض مقطوعات الشاعر ومقطوعات غيره من معاصريه . ولذلك يكون من الخطر الاعتماد على الأغانى فى تصحيح الدواوين . وكثيراً ما تلقانا فى الروايات الفرعية قصائد ومقطوعات لم ترد فى رواية الديوان . وقد تلقانا بعض الأبيات . وتعوّد بعض المحققين أن يُقْحم الأبيات على القصائد التى تشترك معها فى الوزن والقافية ، وهو

خطأ محض ، إذ يمكن أن يكون للشاعر أكثر من قصيدة اختار لها نفس الوزن والقافية ، ولذلك كان ينبغي أن توضع هذه الأبيات ومثلها القصائد والمقطوعات فى الرواية الفرعية بملاحق الديوان . وسنبدئ ونعيد مراراً فى أنه لا بد أن يلحق بالديوان تخريج واسع لقصائده ومقطوعاته ومزيداته ، بحيث نعرف فى دقة ورودها ودورانها فى المراجع القديمة .

وعادة حين تتعدّد مخطوطات ديوان أو كتاب يضع المحققون المحدثون لها رموزاً ، إما من اسم الراوية مثلا وإما من اسم المكتبة التى توجد بها المخطوطة أو اسم البلدة الموجودة بها ، فمثلا قد يدلون على مخطوطة بدار الكتب المصرية بالحرف (د) وقد يدلون عليها بالحرف (ق) إشارة إلى القاهرة إذا لم يكن بها سوى هذه المخطوطة ، أما إذا كانت هناك مثلا ثلاث مخطوطات منسوبة إلى القاهرة فيمكن إضافة (ا) إلى الأولى فتصبح قا ، وب إلى الثانية فتصبح قب وجيم إلى الثالثة فتصبح قج . ويغلب فى الروايات أن يرمز إلى أصحابها لا إلى مكان مخطوطاتها فيقال مثلا : ص رمزاً إلى الأصمعى وس رمزاً إلى السكرى . وقد تنبه أسلافنا إلى فكرة الرمز فى أسماء العلماء ونجدها شائعة بين المحدّثين ، فرمز البخارى : خ ، ورمز مسلم : م ، ورمز الترمذى : ت ، ورمز النسائى : ن وهكذا . وصنع صنيعهم الفقهاء فكانوا يرمزون مثلا إلى أبى حنيفة بحرف ح وإلى مالك برمز م ونرى صاحب خزانة الأدب يرمز إلى سيبويه بالحرف س . وهناك رموز وضعوها اختصاراً لبعض الألفاظ ، من ذلك ثنا أى حدثنا ، وأنبا أى أنبأنا ، وأنا أى أخبرنا ، ورحه أى رحمه الله ، وتع أى تعالى ، ورضه أى رضى الله عنه . وكانوا يكرهون الرمز فيما يتصل بلفظ الجلالة وكذلك كرهوا : صلعم بدلا من صلى الله عليه وسلم . وفى بعض كتب الفلسفة الإسلامية لابن سينا وغيره نجد الناسخين يستخدمون مثلا « مح » بدلا من محال ، و « مع » بدلا من معلول ، ولا « محه » أى لا محالة . وواضح أن اختصار الألفاظ قد يوقع فى اللبس .

والمهم أن القدماء عرفوا فكرة الرموز التى يستخدمها المحققون اليوم إشارة إلى نسخ المخطوطات أو إلى الروايات ، بل لقد كانوا يعرفون كل القواعد العلمية التى نتّبعها فى إخراج كتاب لا من حيث رموز المخطوطات فحسب ، بل أيضاً من

حيث اختيار أوثق النسخ لاستخلاص أدق صورة للنص . ولعل خير ما يمثل عملهم فى هذا الجانب إخراج اليونينى حافظ دمشق المشهور فى القرن السابع الهجرى لصحيح البخارى ، وكان مما أغراه بذلك أن ابن مالك إمام النحاة فى عصره هاجر من الأندلس واستقرَّ بدمشق ، فاتفق معه أن يُخْرِج صحيح البخارى تحت سَمْعه وأمام بصره ، حتى يكفل لألفاظه كل ما يمكن من دقة ولحركاتها اللغوية والنحوية كل ما يمكن من صحة . ولم يكتف اليونينى فى إخراجه بنسخة واحدة وثيقة من نسخ صحيح البخارى بل مضى يجمع أوثق النسخ فى العالم العربى ، واختار أصلا لتحقيقه نسخة كانت موقوفة بمدرسة أقبغا آص بالقاهرة ، وقابلها على أصل مسموع للحافظ أبى ذر الهروى ، وأصل ثان مسموع للحافظ أبى محمد الأصيلى ، وأصل ثالث مسموع للحافظ أبى القاسم بن عساكر الدمشقى ، وأصل رابع مسموع على الشيخ أبى الوقت بقراءة السمعانى وغيره من كبار الحفاظ . ونهض بهذا الصنيع فى واحد وسبعين مجلساً ، كان بجواره فيها ابن مالك للمراجعة والتصحيح ، وأمامه جماعة من الفضلاء يسمعون منه ، وينظرون فى نسخ معتمدة من الكتاب . وبذلك كان إخراج اليونينى له يُعَدُّ أصح إخراج كما كان أداؤه له يُعَدُّ أدق أداء ، مما جعل فروع نسخته تنتشر فى العالم الإسلامى . وقد طُبعت فى العصر الحديث — وذاعت — نسخة فرعية منها عالية النسبة ، وهى نسخة بخط ابن مالك ، ونراه يسجل على ورقة بجزئها الأخير سماعه لها من اليونينى كما يسجل اليونينى شهادته له بذلك ، وكل منهما يسوق كلامه فى إجلال لصاحبه يصور روح أسلافنا العلمية وما اتسمت به من تواضع رفيع ، أما ابن مالك فيسوق سماعه على هذا النمط : «سمعت ما تضمنه هذا المجلد من صحيح البخارى ، رضى الله عنه ، بقراءة سيدنا الشيخ الإمام العالم الحافظ المتقن شرف الدين أبى الحسين على بن محمد بن أحمد اليونينى رضى الله عنه وعن سلفه . وكان السماع بحضرة جماعة من الفضلاء ناظرين فى نسخ معتمد عليها . فكلما مرَّ بهم لفظ ذو إشكال بيَّنت فيه الصواب ، وضبطته على ما اقتضاه علمى بالعربية . وما افتقر إلى بسط عبارة وإقامة دلالة أخرت أمره إلى جزء أستوفى فيه الكلام مما يُحتاج إليه من نظير وشاهد ، ليكون الانتفاع به عامًّا ، والبيان تامًّا ، إن شاء الله تعالى .

كتبه محمد بن عبد الله بن مالك حامداً الله تعالى » . وقد أنفذ ما وعد به هنا من تأليف كتاب مستقل يبسط فيه بعض المسائل اللغوية والنحوية فى أطراف من ألفاظ الحديث، مستشهداً لها بكثير من النصوص الشعرية ، وسماه : « شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح » . ويسوق اليونينى شهادته لابن مالك على سماع نسخته منه بهذه الصورة : « بلغت مقابلة وتصحيحاً وإسماعاً بين يدى شيخنا شيخ الإسلام حجة العرب ، مالك أزمة الأدب ، العلامة أبى عبد الله بن مالك الطائى الجيّانى ، أمدّ الله ، تعالى ، عمره ، فى المجلس الحادى والسبعين ، وهو يراعى قراءتى ، ويلاحظ نطقى ، فما اختاره ورجحه وأمر بإصلاحه أصلحته وصحّحت عليه، وما ذكر أنه يجوز فيه إعرابان أو ثلاثة كتبت عليه معاً ؛ فأعملت ذلك على ما أمر ورجح ، وأنا أقابل بأصل الحافظ أبى ذر ، والحافظ أبى محمد الأصيلى ، والحافظ أبى القاسم الدمشقى ما خلا الجزء الثالث عشر والثالث والثلاثين فإنهما معدومان، وبأصل مسموع على الشيخ أبى الوقت بقراءة الحافظ أبى منصور السمعانى وغيره من الحفاظ ، وهو وقف بخانقاه السميساطى . وعلامات ما وافقت أباذر « ه » والأصيلى « ص » والدمشقى « ش » وأبا الوقت « ظ » فليعلم ذلك . وقد ذكرت ذلك فى أول الكتاب فى فرخة لتُعْلَمَ الرموز . كتبه على بن محمد الهاشمى اليونينى ، عفا الله عنه » . وفى الورقة أو الفرخة التى أشار إليها اليونينى رموز أخرى تبلغ خمسة عشر رمزاً ، وهى تشير بدورها إلى رواة آخرين لصحيح البخارى ونسخهم ، منها : « ه » للكشميهنى و « ح » للحموى و « س » للمستملى و « ع » للسمعانى و « ج » للجرجانى و « حه » للحموى والكشميهنى و « سه » للمستملى والكشميهنى ».

وإخراج اليونينى لصحيح البخارى على هذا النحو يدل بوضوح على أن أسلافنا لم يسْبقوا لنا ولا للمستشرقين شيئاً يمكن أن يضاف بوضوح فى عالم تحقيق النصوص . ونراه ينص على مكان النسخة لا على اسم صاحبها فقط ، وإذا كان قد نقص منها أجزاء مثل أصل أبى القاسم الدمشقى الذى نقص الجزءين الثالث عشر والثالث والثلاثين نصّ على ذلك . ونراه ينصُّ على أن جميع الأصول كانت مسموعة ، وهى أعلى المراتب فى تحمُّل أى كتاب . واتبع اليونينى أن يضع لفظ « لا » إشارة

إلى أول الكلام الساقط من أصله ، حتى إذا انتهى ما سقط وضع كلمة « إلى » إشارة إلى آخره .

وكان اليونيني من الدقة بحيث ميّز الأصل الذى اعتمد عليه من الأصول الأخرى، مثبتاً ما بينه وبينها من فروق . وكثير من المحققين اليوم إذا كانت تحت أيديهم من كتاب نسخ كثيرة اعتمدوها جميعاً دفعة واحدة ، وهو خطأ فى التحقيق ، إذ لا بد من اعتماد نسخة بعينها واتخاذها أما أو أصلا ، مع إثبات ما بين النسخ من خلافات فى الحواشى أو الهوامش . ولا تترك لفظة فى الأصل إلى لفظة فى بعض النسخ ما دامت لفظة الأصل صحيحة ، أما المصحّف والمغلوط فيتحتم أن يوضع مكانهما الصحيح ويشار إليهما فى الهوامش . وحتى ما يخطئ فيه المؤلف سهوا أو غفلة ينبغى أن يصحح ويشار إلى ذلك فى الحواشى ، لأنه هو نفسه لو أنه راجع كتابه لصحح غلطه وتصحيفه بيده . وكثيراً ما يسقط حرف أو لفظة من ناسخ الأصل ، وينبغى أن يتلافاهما المحقق واضعاً لهما بين الأقواس المعقوفة هكذا : [. . .] . وأحياناً توجد على هوامش المخطوطات تعليقات ، وينبغى ألاّ تدخل فى المتن وأن توضع فى الحاشية مع رقم يدل على مواضعها فى النص أو أرقام . وقد نجد على هوامش بعض المخطوطات تعليقات تدل على أنها ثمرة معارضات لنسخة الأصل على نسخة أو نسخ أخرى . وموضعها هى أيضاً الهوامش . وذكرنا فيما أسلفنا أن بعض المؤلفين كان يُخْرِج كتابه عدة مرات ، وفى كل مرة يزيد فيه ويضيف ، وينبغى أن تنشر آخر نسخة إذا وجدت . ومن يعارض كتاب المغرب المنشور على ما اقتُبس منه فى نفح الطيب يلاحظ أن المقّرى لم ينقل عن النسخة المنشورة التى كتبها ابن سعيد لابن العديم ، وإنما نقل عن نسخة تتأخر عنها كانت بها زيادات كثيرة كتبها ابن سعيد حين ألقى عصاه بتونس أخيراً ، غير أن هذه النسخة سقطت من يد الزمن . ولا يجوز بتاتاً أن نعتمد فى نشر كتاب له نسخ متعددة فى مكتبات الغرب والشرق على نسخة منه واحدة تقع فى أيدينا مصادفة ، بل لا بد من تتبع النسخ الأخرى ، فقد تكون بينها نسخة بخط المؤلف أو بخط أحد تلاميذه أو عليها سماع أو صورة من صور التحمّل أو كتبت فى عصر صاحبها أو فى عصر قريب من عصره . والطامّة الكبرى أن ينشر محقق

نسخة قريبة إلى يده ويترك النسخ الأخرى ، على حين تكون نسخته مجهولة النسب أو تكثر فيها التحريفات والتصحيفات .

وكثيراً ما يذكر المؤلفون القدماء مصادرهم التي ينقلون عنها ، وحينئذ ينبغي على المحقق أن يعارض الأصل الذى بيده على مصادره ، ومن يرجع إلى القسم الأندلسى من كتاب المغرب لابن سعيد المنشور بدار المعارف يجد دائماً فى هوامشه معارضة نصوصه على مصادرها المنقولة عنها من مثل كتاب الذخيرة لابن بسام وتاريخ علماء الأندلس لابن الفرضى وجذوة المقتبس للحميدى والصلة لابن بشكوال وكتاب القضاة لأبى عبد الملك بن عبد البر وقلائد العقيان والمطمح للفتح بن خاقان وزاد المسافر لصفوان بن إدريس والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية واليتيمة للثعالبى وخريدة القصر للعماد الأصبهانى والبديع فى فصل الربيع لحبيب، غير كتب أخرى كثيرة . وطبعاً رواية ابن سعيد لنصوص من هذه الكتب وما يماثلها تعد رواية فرعية ، ولذلك كان يتحتم مراجعتها على مصادرها وإثبات ما بينها وبين تلك المصادر من اختلافات . وكثيراً ما تلفت مراجعة المصادر إلى ما وقع فيه المؤلف من الأخطاء كأن ينسب كلاماً إلى مصدر وهو من مصدر آخر سهواً ، أو يغفل اسم مصدر عفواً . وقد يحدث أن يُنْشَر كتاب من مخطوطات غير موثقة ، فيدخله بعض السقم وبعض التصحيف، فإذا قابلنا عليه فرعه صحَّحه على نحو ما نجد عند ابن سعيد فى ترجمته لابن شهيد الأديب الأندلسي المشهور ، فقد نقلها عن الذخيرة لابن بسام ، ومن يراجعه على أصله يلاحظ أنه يصوِّب أخطاءه البيِّنة فى نشرة جامعة القاهرة، وحرى بالقارئ أن يعود إلى هذه الترجمة ليرى كيف تدخل التحريفات والتصحيفات على النصوص ، وكيف تصححها الفروع الوثيقة. ومرَّ بنا أن أكثر ما فى نفح الطيب من أشعار أندلسية استمده المقرى من كتاب المغرب، ودائمًا كانت نسخة ابن سعيد هى الصحيحة ، لأنها نسخة وثيقة ، إذ هى بخطه ، بينما تخلَّل التصحيف كثيرًا مما أُخذ عنها فى نفح الطيب ، ولكل ما قدمت كان القسم الأندلسى من الكتاب يصلح كثيرًا مما فسد واضطرب فى أصوله وفروعه المطبوعة . ولعل فى ذلك ما يوضح أهمية معارضة الكتاب المحقق على مصادره وعلى الكتب التى تأخرت عنه وأخذت منه اقتباسات كثيرة أو قليلة .

وقد لا يذكر مؤلف مصادره فى كتابه الذى ألفه ، ويكون من السهل أن نرجع إليها ونقوّم منها نصوص الكتاب . ومن خير الأمثلة على ذلك كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي المنشور من مخطوطة حديثة بالمكتبة التيمورية مليئة بالأخطاء والتصحيفات ، حتّى إن الناسخ كان يضع أحياناً الشطر الثانى للبيت قبل الشطر الأول ، وقلما روى بيتاً صحيحاً . ومعروف أن الكتاب يناقش ثلاثة فصول أساسية من فصول النحو ، هى فصول التنازع والاشتغال وفاء السببية وأختها واو المعية الناصبتين للمضارع . وكان طبيعياً أن تصحّح أبيات هذه الأبواب من كتب النحو المفصّلة كما صُحّحت الأمثلة النثرية المعقدة بالرجوع إلى الأمهات النحوية من أمثال كتاب سيبويه والمقتضب للمبرد والسيرافى على سيبويه والإنصاف لابن الأنبارى وابن يعيش على المفصل وارتشاف الضَّرَب لأبى حيان وهمع الهوامع للسيوطى ، غير النصوص التى أشار ابن مضاء إلى مراجعها المقتبسة منها مثل كتاب الخصائص لابن جنى والانتصار لابن ولاد ، وبذلك ذُلّل كل ما كان فى الكتاب من الصعوبات والعقبات .

٦

صعوبات فى الأصول والتحقيق

كثيراً ما يُمْحَى جزء من عنوان المخطوطة أو من اسم المؤلف ، ويمكن التعرف على العنوان والاسم كاملين من مخطوطات أخرى للكتاب أو من اقتباسات كبيرة منه فى كتب تأخرت عنه . وإذا كان الممحوّ اسم المؤلف وحده أو اسم الكتاب وحده فإن التعرف عليه حينئذ يكون أسهل ، إذ معرفة اسم الكتاب تساعد على معرفة اسم مؤلفه ، كما أن معرفة اسم المؤلف تساعد على معرفة اسم الكتاب . وكما قدمنا لا يكفى أن نجد اسم مؤلف لكتاب وكذلك عنوانه على الورقة الأولى منه ، بل لا بد من التثبت من ذلك بدراسة الكتاب وبالرجوع إلى كتب الفهارس قديماً وحديثاً .

ويحدث كثيراً فى بعض النسخ والأصول أن يسقط منها أوراق ، ويسمى ذلك خَرْماً وخروماً فى النسخة . كما يحدث كثيراً أيضاً أن يضطرب ترتيب أوراقها . وحين تكون هناك نسخ متعددة لكتاب يمكن سد الخروم والثغرات كما يمكن ترتيب الأوراق وردّها إلى صورتها الأصلية من السياق . أما حين لا يكون هناك إلا نسخة واحدة أو أصل واحد وحدثت فيه خروم فقد يمكن تلافيها من كتب تلت الكتاب ، نقلت عنه نفس الأوراق الضائعة أو الساقطة . أما اضطراب ترتيب الأوراق فى النسخة الوحيدة ، فقد يهدى فيه ترقيمها إن كانت قد رُقّمت حين كتابتها ، واتبع كثيرون فى الترقيم أن يكتبوا أول كلمة فى الورقة أسفل الورقة السابقة لها ، حتى يهتدى القارئ إلى نظام تتابع الأوراق إن كان قد حدث خلل فيها . وكان كثير من النساخ والمؤلفين لا يتبعون هذا التقليد، مما يجعل ردّ الأوراق المضطربة فيما كتبوه من نسخ وأصول شيئاً عسيراً .

ومن الكتب التى نجد فيها الآفتين جميعا : آفة الخروم وآفة اضطراب الأوراق القسم المصرى من كتاب : « خريدة القصر وجريدة العصر » للعماد الأصبهانى وكانت منه نسخة مصورة بدار الكتب المصرية عن نسخة المكتبة الأهلية بباريس غير أنها تنقص كثيراً من أولها ، وأوراقها مضطربة ولا تحمل صورة الترقيم القديمة . ووُجدت قطعة من هذا القسم المصرى فى مكتبة نور عثمانية بإستانبول ، تشتمل على مجموعة كبيرة من التراجم الأولى فيه ، ووُجد مختصر للخريدة لعلى رضائى احتفظت بنسخته دار الكتب ، فاستعان الناشرون للنص بهذا المختصر ليعيدوا إلى أوراقه ترتيبها الدقيق . واستعانوا فى ذلك أيضاً بكتاب المغرب لابن سعيد فى جزءيه الخاصين بالفسطاط والقاهرة ، لأن ابن سعيد ترجم لكثيرين ممن ترجم لهم العماد فى الخريدة ، وكثيراً ما ينقل عنه دون تبديل ، مع الاختصار فى العرض . ووجدوا بعد فراغهم من ترتيب الأوراق أن نسخة نور عثمانية لا تلتحم تراجمها مع تراجم نسخة باريس ، إذ بينهما ثغرة ، سقطت فيها ثلاث تراجم للأمير أبى المهند حسام بن مبارك بن قَنْضَة العقيلى ، وهبة الله بن كامل ، وابن الذَّرْوِىّ ، ثم فاتحة ترجمة القاضى الجليس التى تبدأ من بقيتها مصوّرة دار الكتب . وقد نقلوا الترجمة الأولى من مختصر الخريدة المذكور آنفاً إذ لم يجدوها فى سواه . ووجدوا الترجمة الثانية يحتفظ بها كتاب

الروضتين لأبى شامة المقدسى نقلا عن الخريدة ، فنقلوها عنه . أما الترجمة الثالثة فوجدوا ابن سعيد ينقلها فى كتابه المغرب عن الخريدة ، فأخذوها منه . ورجعوا فى فاتحة ترجمة القاضى الجليس إلى الكتب الثلاثة : المغرب والروضتين ومختصر الخريدة ، إذ وجدوها فيها جميعاً . وبذلك التأم القسم المصرى من كتاب الخريدة وأمكن تحقيقه ونشره .

ومن المخطوطات التى شاعت فيها آفة الخروم وآفة اضطراب الأوراق القسم الأندلسى من كتاب المغرب لابن سعيد ، المنشور بدار المعارف فى مجلدين . ومرَّ بنا أن مخطوطة هذا الكتاب تحتفظ بها دار الكتب المصرية ، وأنها مخطوطة موثقة فقد كتبها المصنف بخطّه وعليها — كما مرَّ بنا — توقيعات طائفة من العلماء المصريين وإشارات تمليك للصفدى ، ووَقْفٌ للسلطان المؤيد على جامعه ومعه خَتْمه . فهى نسخة ، أو قل أصل وثيق عالى النسبة إلى مؤلفه ، وكان القسم الأندلسى فيه يشغل ستة مجلدات منه ، وأصابت الأصل كله عوادى الزمن ، فاضطربت أوراقه واختل نظامها وسقط منها مجاميع كثيرة . واختلف إلى هذه الأوراق الباقية من الكتاب والمجموعة فى أربع مجلدات كثيرٌ من المستشرقين يحاولون نشر أجزاء منها ، ونشر فولرز الجزء الخاص بالدولة الطولونية ونشر تلكوست الجزء الخاص بالدولة الإخشيدية . وظلت بقية المغرب مهملة ، وظل اليأس يستولى على المستشرقين من نشر الكتاب ونشر القسم الأندلسى منه للنقص الشديد فيه ولاضطراب أوراقه وفقدها علامات تتابعها . ووُجدت صُدْفة مجموعة من أوراق هذا الأصل فى مكتبة ببلصفورة بالقرب من سوهاج ، وهى أيضًا أوراق متناثرة ضُمَّ بعضها إلى بعض فى غير نظام ، وبينها كثير من أوراق القسم الأندلسى فى الكتاب . وقد ضمها المحقق إلى أوراق دار الكتب ، ثم أخذ يرد الأوراق إلى مواطنها الأصلية من صلة الكلام ، مستعينًا بأربع وسائل : أولا تقسيمات النص لممالك الأندلس وكُورَها ، المنتشرة فى كثير من أوراقه ، وقد ساعدته فى معرفة حدوده وفصوله ، وثانيًا ثلاثة فهارس بخط المؤلف احتفظت بها المخطوطة ، وهى فهرس السفر الحادى عشر الخاص بمملكة قرطبة ، وبعض فهرس السفر الرابع عشر وهو يختص بأكثر ممالك مَوْسطة الأندلس ، ثم فهرس السفر

الخامس عشر وهو خاص بممالك شرقى الأندلس . وكان القسم يمتد فى الأصل من الجزء العاشر حتى الخامس عشر ، وكأن بقية الفهرس فقدت مع ما فقد من أوراق الكتاب . وفى الفهارس الثلاثة المذكورة آنفاً تتوالى الأعلام المترجمة مرتبة ، مما أتاح للمحقق التعرف على اتصال الأوراق فى أسفارها الثلاثة . أما السفران الثانى عشر والثالث عشر فلم يكن بين يديه لمعرفة توالى الأعلام فيهما سوى الوسيلة الأولى ، وهى لا تكفى فى معرفة ترتيب التراجم وتواليها فى السفرين ، ومن هنا تظهر أهمية وسيلتين أخريين ، هما كتاب رايات المبرزين لابن سعيد وكتاب نفح الطيب للمقرى ، أما كتاب الرايات فكأنه اختصار لكتاب المغرب وتقسيماته وتراجمه ، ولذلك كان رائداً للمحقق مهماً فى معرفة سياق الأوراق فى النص ، سواء بوضع الشاعر فى بلدته الخاصة أو بمعرفة الشعر المنسوب إليه . وبالمثل أعانه كتاب النفح فى ترتيب الأوراق ومعرفة نظامها الأصلى عن طريق التراجم التى نقلها عن الكتاب ، وكذلك عن طريق الأخبار والأشعار التى يذكرها ، فإنها فى جملتها اشتُقَّت اشتقاقاً وانتُزعت انتزاعاً من المغرب فى قسمه الأندلسى ، بحيث يُعَدّ النفح فى كثير من جوانبه نسخة ثانية مشوشة أو قل مضطربة من الكتاب . وحين استقام نظام الأوراق ورُدَّتْ إلى سياقها الأصلى وجد المحقق أن أول الأسفار ، وهو السفر العاشر فى ترتيب المغرب ، فُقدت أوراقه جميعاً ، وكان يشتمل على مقدمات طويلة عن وصف جزيرة الأندلس وخصائص أهلها وفضائلهم ، كما كان يشتمل على تقسيمات مملكة قرطبة ومنَصَّتها ، وقد عيَّن المحقق فى النفح طبعة دوزى وزملائه مواضع هذا السفر مبيِّناً أنها تشغل من تلك الطبعة أكثر من مائة صفحة ولم ير إعادة نشرها لأنها منشورة فعلا فى النفح ويكفى التنبيه عليها . أما الأسفار الخمسة الأخرى من الحادى عشر إلى الخامس عشر فقد بقيت إلا أوراقاً سقطت منها فى مواضع كثيرة . لعل أهمها حديث ابن سعيد عن منصة إشبيلية وحكَّامها وخاصة المعتمد بن عباد وأسرته .

وكان بعض الأوراق قد تآكل أعلاها أو أسفلها أو مُحيت جوانب منها ، وتصادف أن كان فى بعض المواضع الممحوة أو المتآكلة عنوانات لبعض من ترجم

لهم ابن سعيد ، واستطاع المحقق فى كل الأحوال أن يعيّن العنوانات من الشعر الذى تلاها واحتفظت به الأصول أو قل المصادر التى كان يأخذ عنها المصنف أو احتفظ به النفح . وكذلك استطاع أن يملأ الأماكن المطموسة والمتآكلة فى التراجم بما كان فيها من أشعار . وكان يحدث أن تبدأ الترجمة ويليها سطر أو سطران فى أسفل ظهر الورقة ، ثم يليها خرم ، ويتفق أن يكون ابن سعيد قد نص على نقله الترجمة من مصدر بعينه فكان المحقق يكملها من نفس المصدر على نحو ما يرى القارئ فى ترجمة الشريف الطليق الشاعر الأموى المشهور ، فقد انقطعت الترجمة وابن سعيد ينقل عن جذوة المقتبس للحميدى ، فأكملها منها . وسقطت بعد هذه الترجمة طائفة من التراجم دلّه عليها فهرس السفر الحادى عشر ، وكثرتهم ترجم لهم الحميدى فى الجذوة وتناثرت أشعارهم وأخبارهم فى النفح، ولم يترجم لهم المحقق، وإنما اكتفى بذكر مواضع ترجماتهم فى الجذوة وفى كتاب رايات المبرزين لابن سعيد . وسقطت أيضاً منصة مدينة الزاهرة بجوار قرطبة ، وكانت حاضرة للمؤيد هشام حفيد عبد الرحمن الناصر ، وسقطت أيضاً أول ترجمة المؤيد وبدأت هكذا : « خشب سفينة نوح عليه السلام وألواحها قطعة ، وظفرن من نسل غنم شعيب عليه السلام بثلاث » . وعرف المحقق أن ابن سعيد كان يدوّن نصاً عن المجلد الأول فى القسم الرابع من الذخيرة حيث كان صاحبها ابن بسام ينقل اقتباساً طويلا عن ابن حيان مؤرخ الأندلس ، دوّنه عنه ابن سعيد ، غير أن أوله سقط مع الأوراق التى فُقدت مع بقية ترجمة الشريف الطليق ، وقد أعاد المحقق العنوان الساقط وهو « المؤيد هشام » ووضع عقبه كلام ابن حيان على هذا النحو : « قال ابن حيان : انهمك هشام طول أيامه . . . ونال فى مدة هذا الانهماك والدّعة أهلُ الاحتيال من الناس الرغائبَ النفيسة بما ازدلفوا به من أثر كريم أو زخرفوه من كذب صريح ، حتى لقد اجتمع عند نساء القصر ثمانية حوافر عُزِىَ جميعها إلى حمار عُزَيْر المُسْتَحْيَى بالآية الباهرة ، واجتمع عندهن من خشب سفينة نوح . . . » . وبذلك فُهم النص والتأم الكلام . ووجد المحقق فى ترجمة السهيلى شارح السيرة النبوية المشهور محواً ، إذ يمضى الكلام فى الترجمة هكذا : « أغار الفرنج على سُهَيْل وخرّبوه وقتلوا

أهله » . . . ويلى ذلك كلام مطموس بعده : « دابة وأتى به إليه ، فوقف بإزائه وقال :

يا دارُ أين البيضُ والآرامُ أم أين جيرانٌ علىّ كرامُ »

واحتفظ نفح الطيب بالنص فاجتلبه المحقق منه ، وهو يجرى هكذا : « وقتلوا أهله وأقاربه ، وكان غائباً عنهم، فاستأجر من أركبه دابة ، وأتى به إليه ، فوقف بإزائه وقال » . وبذلك التحم السياق . وتكثر القطوع كما يكثر المحو فى قسم طليطلة ، فمن ذلك أن نقرأ فى ظهر ورقة اسمًا هكذا : « بن محمد بن سعد الخير ابن الأمير الحكم الربضى المروانى » وبالرجوع إلى الجذوة والبحث فيها عن صاحب الترجمة استطاع المحقق أن يكمل اسمه ، وهو عبد الله ابن عبد العزيز بن محمد بن سعد الخير ابن الأمير الحكم الربضى المروانى » . وبالمثل وجد فى ترجمة الظافر إسماعيل بن ذى النون قَطْعًا سقط فيه نحو سطرين من الأصل ، وأكملهما من الذخيرة . كما أكمل منها قطعة فى ترجمة القادر يحيى بن ذى النون . ويسقط اسم صاحب ترجمة . ويليه كلام يظهر أنه منقول من بعض المصادر ، وبالرجوع إلى كتاب قلائد العقيان للفتح بن خاقان أحد مصادر ابن سعيد عرف المحقق أنه كان ينقل عنه ، فبقية الكلام كلامه ، وهو إنما كان يتكلم عن أبى بكر يحيى بن بقى الطليطلى ، فوضع منه العنوان . وتلاه بعبارة ابن سعيد المتكررة إذ يذكر المصدر الذى ينقل عنه فيقول مثلا : « من القلائد » ونقل المحقق منه نحو سطر ليصل الكلام بما يليه ، وبذلك انتظم السياق . وبالمثل تنبَّه فى مكان قَطْعٍ بِطُلَيْطِلَةَ إلى أنه سقط فيه اسم أبى محمد عبد الله العسال زاهد طليطلة المشهور . وقد دلَّه عليه الشعر الوارد معه ، إذ أنشده ابن سعيد فى كتابه الرايات مضافًا إليه . وكان أحيانًا لا يعثر على ما يملأ القطع من مصادر المغرب ولا من فرعه الكبير النفح ، فيضع كلمة أو كلمات قليلة يدل عليها السياق . ووجد فى ترجمة الطبيب أبى إسحق إبراهيم بن الفَخَّار كلمات كثيرة مطموسة ما عدا العنوان وبعض العبارات ، وقد زادها جميعًا من ترجمته فى الجذوة .

ولعل فى ذلك كله ما يدل على أهمية معرفة المصادر التى نقل عنها أى مؤلف

فى كتابه ، حتى يعارض عليها المحقق النص الذى ينشره، وبالمثل الكتب التى جاءت بعد كتابة النص ونقلت منه بعض اقتباسات ، فحرى بالمحقق أن يرجع إليها جميعاً وخاصة حين تسقط من الكتاب أوراق أو تطمس كلمات أو سطور ، حتى يستكمل ما به يلتئم السياق. ومر بنا أن المؤلفين كانوا أحياناً يراجعون كتبهم ويزيدون فيها ، وحينئذ ينبغى أن نتخذ أصلا لتحقيق الكتاب آخر نسخة مزيدة ، لكن ليس هذا ما نريد أن ننبه إليه هنا ، فقد يزيد فى الكتاب عالم آخر غير مؤلفه ، وحينئذ ينبغى ألا نعتمد فى نشر الكتاب على صنيع هذا العالم ، فقد غيَّر فى صورة الكتاب ، وأصبح من الواجب ألا يُنْسَبَ إلى مؤلفه الأصلى ، ولذلك حمل المستشرق الألمانى روسكا على وستنفلد حين رآه ينشر كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى من نسخة تحمل زيادات وإضافات كثيرة زادها عالم متأخر عن القزوينى ، على حين كانت هناك نسخ قديمة ، كتبها المؤلف بخطه ، وكان ينبغى أن يعتمد عليها فى تحقيق الكتاب وأن تُنَحَّى هذه النسخة المفتراة على القزوينى .

ولا يصح أن ننشر كتاباً من نسخة بها زيادات واضحة إلا إذا لم نستطع أن نحصل على نسخة سليمة وكان من الممكن أن ننفى عنه ما دخل عليه من إضافات ، على نحو ما يلاحظ فى كتاب « الدُّرَرِ فى اختصار المغازى والسير » لابن عبد البر النمرى القرطبى حافظ الأندلس المشهور ، فليس منه سوى نسخة وحيدة محفوظة بدار الكتب المصرية كان يملكها محمد مرتضى الزبيدى صاحب تاج العروس فى شرح جواهر القاموس ، وعليها خط السَّخَاوى المؤرخ المصرى المعروف ، فهى نسخة منسوبة ، قرأها السَّخاوى وتملكها الزبيدى . ولم يكد يمضى المحقق فى قراءتها حتى وجد كلمة « قلت » تتردد فى تضاعيفها ، ويليها دائماً تعليقات أشبه بالاعتراضات على كلام ابن عبد البر ، ولاحظ أن صاحبها يشير أحياناً إلى السُّهَيْلى شارح السيرة النبوية المتوفى بعد ابن عبد البر بأكثر من قرن ، مما يدل دلالة واضحة على أنه عالم متأخر عن السهيلى وابن عبد البر جميعاً . وقد أحال مراراً على كتب ابن عبد البر : الاستيعاب فى معرفة الأصحاب والتمهيد والاستذكار ووضع أحياناً مكان كلمة « قلت » كلمة « فائدة » أو كلمة « ههنا لطيفة » . وقد لا يتقدم التعليق بإشارة تدل عليه ، غير أنه سرعان ما ينهيه بالنهاية المعروفة للاستدراكات ، إذ يختم

تعليقه بمثل قوله : « يرجع الكلام » أو « عاد الكلام » أو « والله أعلم » أو « والله الموفق » أو « والحمد لله » أو « وبالله التوفيق » أو « والحمد لله رب العالمين » . ورأى المحقق أنه لا بد من أحد فرضين : إما أن تكون هذه التعليقات كُتبت على هامش النسخة الأصلية التى نُقلت عنها المخطوطة ثم رأى كاتب النسخة أن يدخلها فى متْنها جهلامنه ، وإما أن يكون الناسخ الذى كتبها هو نفس العالم الذى أضاف هذه التعليقات والتعقيبات. وقد أخرجها المحقق كلها من متن الكتاب ووضعها فى حواشيه وهوامشه، مشيراً إليها بنجوم، حتى تتميز مما له فى الهوامش والحواشى من تعليقات وملاحظات مرقمة . وقد لاحظ أن كاتب التعقيبات كان من أهل الحديث وكان بصيراً بكتب السيرة النبوية، كما كان فقيهاً سُنِّيًّا عالماً باختلافات الفقهاء وطرقهم فى الفهم والاستنباط ، وكان يتقن اللغة والنحو واختلاف النحاة ، وكان أيضاً بصيراً بعلوم البيان والبلاغة . والواجب دائماً أن تخرج من النسخ الوحيدة التى نحققها مثل هذه الإضافات والتعقيبات حتى نعيد إلى الكتاب صورته الأصلية . وكان مما أعان المحقق على تحقيق الكتاب مقابلته نصوصه على المصادر التاريخية التى استمدت منه والتى ذكرها ابن عبد البر بنفسه، كما قابل الأحاديث المبثوثة فيه على أمهات كتب الحديث . وكان من أهم ما أعانه على تحقيقه فرعان استمدا منه ، هما كتاب « جوامع السيرة » لابن حزم تلميذ المؤلف ويكاد يكون فى أكثره نسخة من كتاب أستاذه ، ثم كتاب «عيون الأثر فى المغازى والشمائل والسير » لابن سيد الناس، وقد احتفظ بكثير من نصوص الكتاب نقلها على وجهها الصحيح وأدائها الدقيق . وبذلك وبالرجوع إلى كثير من المراجع المتصلة بالكتاب استطاع المحقق أن ينهض بتحقيقه بقدر ما أدّاه جهده .

وينبغى ألاّ نَغْتَرَّ بنسخة عليها قراءات العلماء أو عليها تمليك أو وقف لجامع أو مكتبة أو مدرسة، فقد يكون بالنسخة أغلاط لا يتبينها المحقق، ولذلك كان يحسن دائماً معارضة النسخة التى تُتَّخَذُ أصلا لا على أخواتها من النسخ فحسب ، بل أيضاً على كل المصادر التى يمكن أن تلتقى بها ، ولو لم يصرح بأسمائها المؤلف . ومما يوضح ذلك الكتب التى تترجم للصحابة فإنها تروى أحاديث كثيرة دون أن تذكر مصادرها من الأمهات ، وينبغى على المحقق أن يعارضها على كل ما يمكنه من

تلك الأمهات خوفاً من وقوع الأخطاء فيها ، ونضرب مثلا لذلك المجلد الأول من كتاب سير أعلام النبلاء للذهبي الذى نشرته دار المعارف فى القاهرة ، فإن ناشره اعتمد أصلا لتحقيقه نسخة يبدو عليها التوثيق ، غير أننا لا نقرأ الترجمة الأولى من تراجمه وهى لأبى عبيدة بن الجراح حتى نجد بها أخطاء كثيرة واضحة ، من ذلك ما رُوى عن موسى بن عقبة فى مغازيه من أن عمرو بن العاص فى غزوة ذات السلاسل من مشارف الشام « خاف من جانبه ذلك فاستمد رسول الله صلى الله عليه وسلم » ، وواضح أن جانبه محرفة عن كلمة « عاقبة » . ونقرأ فى وصف أبى عبيدة أنه كان « لين الشيمة » وهى لين الشكيمة . وفى حديث عن أبى بكر أنه سمع الرسول عليه السلام يقول عن أبى عبيدة : « إنه يُحْشر يوم القيامة بين يدى العلماء برَتْوَة » أى رمية سهم وكلمة يحشر فى الحديث محرفة عن كلمة «يَحْضر » بالضاد أى يعدو . ونقرأ عن أبى عبيدة أنه حُصر بالشام ونزلت به وبجيشه شدة فقال معاذ إنه سمع رجلا يقول : « لو كان خالد بن الوليد ما كان بالبأس ذو كون ، فقال : فإلى أبى عبيدة تضطر المعجزة لا أبا لك ، فوالله إنه لخير من بقى على الأرض » . وكلمة « ذو كون » محرفة عن كلمة « يدوكون » ، أى يموجون ويلغطون متضايقين ، ومن ذلك حديث خيبر أن النبى عليه السلام قال: « لأعطين الراية غداً رجلا يفتح الله على يديه، يحب الله ورسوله، ويحبه الله ورسوله، فبات الناس يدوكون أيهم يُعطاها» ، أى يخوضون فى الكلام، وهذا يلفتنا إلى أن كلمة بالبأس فى كلام الرجل الذى حاوره معاذ محرفة هى الأخرى عن كلمة « الناس » . أما كلمة تضطر فى كلام معاذ فحرفة عن تظن ، وكأن صحة الكلام : « لو كان خالد بن الوليد ما كان الناس يدوكون » ، أى يلغطون شاعرين بضيق ، وكأن الرجل بذلك يفضل خالداً على أبى عبيدة ، فنهره معاذ قائلا : « بأبى عبيدة تظن المَعْجزة » ، أى العجز . ونكتفى بذلك ، لنلفت ناشئة المحققين إلى الحذر من النسخ التى يُظَنّ أنها صحيحة، وأيضاً من الحذر من القعود عن الرجوع إلى المصادر التى يمكن معارضة ما بأيديهم من نصوص عليها ، حتى يستطيعوا بحق أن يستخلصوا للكتاب الذى يحققونه صورة صحيحة دقيقة. ولا بد أن يعنى المحقق بشرح الغريب من الألفاظ وضبط الأعلام حتى لا يجد قارؤه صعوبة فى قراءته وفهمه .

ويحتاج نشر الدواوين وكتب المختارات من الأشعار والموشحات إلى فقه دقيق بعلم العروض وأذن واعية لا تندّ عنها عثرة عروضية فى بيت أو عثرة موسيقية فى موشح ، مما قد يندخل على المخطوطات من النسّاخ القدماء ، أو مما قد يتعثر فيه المحقق الذى لا يتقن العروض ولا يملك أذنًا موسيقية حسّاسة أو قل مرهفة تقيس الأنغام قياسًا دقيقًا ، وليس هنا مجال عرض بعض كتب الشعر التى نُشرت وكثرت فيها الأخطاء ، وإنما يكفى أن أشير إلى مقال نُشر فى الجزء الأول من المجلد الثالث عشر من مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة عدد مايو سنة ١٩٥١ يصوّر ما فى تحقيق غرسية غومس لكتاب رايات المبرزين لابن سعيد، من أخطاء عروضية فى بعض أشعاره ومن أغلاط فى أبياته ، كأن تُقْرَأ كلمة «أكوابنا» أكواسنا، وكلمة « شيّبها » شبهها ، وكلمة « وُجْد » وَجْهًا ، وكلمة « مطّرِحًا » مطّرفًا ، وكلمة « فغم » بمعنى انتشرت الرائحة نعم ، وكلمة « صاغت » ضاعت وكلمة « قديم » تديم ، وكلمة « ضافى » صافى ، وكلمة « رجّلت داياته » وجلت آياته ، وكلمة « ميفعة » أى التل ميقعة ، وكلمة « جاحم » من الجحيم « حائم » وكلمة « أصلها » أصلّها ، وكلمة « الشرر » السير ، وكلمة « رهج »أى الغبار « وهج » بالواو ، وكلمة « كلوح » كلو ح ، وكلمة « زفرته » رقدته ، وكلمة « الغريض » وهو المغنى الحجازى المشهور الغريد ، وكلمة « الباس » الناس، وكلمة « الهجر » الحجر. إلى غير ذلك من أغلاط واضحة ، وهى تكثر عند ليفى بروفنسال فيما نشره ، مثل كتاب القضاة للنباهى ومذكرات الأمير محمد ، وهما ليسا من كتب الشعر ومختاراته ومع ذلك لا تحصى فيهما الأخطاء ، حتى إنها لتتسرب فى الكتاب الأول إلى آيات الذكر الحكيم .

وحتى الآن لم نتكلم عن صعوبات الخط العربى لتشابه الحروف فيه كالباء والتاء والثاء والياء الموصولة وكالجيم والحاء والخاء وكالدال والذال . وأدخل ذلك من قديم لبسًا كبيراً فى قراءة الكلمات وخاصة أنهم كانوا لا ينقطون الحروف فى أول الأمر ، وفكروا كثيراً فى وضع علامات تفرق بين الحروف المنقوطة والمهملة ، وكأن التنقيط نفسه لم يقض على المشكلة ، فاقترحوا أن يوضع تحت الحرف المهمل نفس النقط الذى يوضع فوق مثيله المعجم . وقد يضعون تحته أو فوقه همزة

صغيرة . وقد يكتبون حرفاً صغيراً مثله ، وقد يضعون فوقه خطاً أفقياً قصيراً أو علامة كقلامة الظفر مضجعة على قفاها ، وهى تلتبس على من لا يعرفون هذا المصطلح وخاصة فى حرف السين فيظنونه شيناً . غير أن هذه الاصطلاحات جميعاً لم تقض بدورها على المشكلة ، فقد ظل التصحيف فى قراءة الأسماء والكلمات ووقع فيه كثير من العلماء النابهين على مر العصور ، مما جعل أسلافنا يتعقبون تصحيفاتهم ، ويؤلفون فى ذلك كتباً مختلفة من أشهرها كتاب التصحيف والتحريف لأبى أحمد العسكرى ، وهو يسجل فيه ما حدث من تصحيف فى أسماء بعض الرواة فى الأسانيد وكذلك فى بعض ألفاظ الأشعار . وفى كتاب الخصائص لابن جنى والمزهر للسيوطى من ذلك فصلان طريفان تعقبا فيهما سقطات طائفة من العلماء . ومن هنا نفهم لماذا ظل أسلافنا يعدون الإملاء أعلى مراتب العلم حتى تؤخذ اللغة والشعر بنفس ألفاظهما وصور تيهما اللغوية والنحوية ، وتشددوا فى ذلك ، فلم يقبلوا رواية من صحفى ، وهو الذى يأخذ روايته وعلمه عن الصحف المخطوطة من غير أن يلتى فيهما العلماء ، مخافة أن يقع فى خطأ بسبب تشابه الحروف فى الكتابة ، وسَمَّوْا مثل هذا الخطأ بالتصحيف .

ومعروف أنه نشأ منذ القرن الثانى للهجرة أجيال كثيرة احترفت الوراقة أو بعبارة أخرى نَسْخ المخطوطات ، وكان كثير منهم يحسن الخط ولا يحسن العربية ، فكان يخطئ فيما يكتب ، وقد ينسخ من نسخته وراق ثان على شاكلته فيضيف إلى أخطائه أخطاء جديدة ، وربما نسخ من هذه النسخة الثانية وراق ثالث من طرازهما ، فتراكمت الأخطاء . وهى أخطاء لا تقف عند التصحيف لبعض الكلمات فقد تمتد إلى إسقاط بعض العبارات من النص ، فيضطرب نظام صياغته ويصبح تصحيحه عسيراً منتهى العسر ، ووصف ذلك الجاحظ فى القرن الثالث للهجرة فقال : « لربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيحاً أو كلمة ساقطة فيكون إنشاء عشر ورقات من حر اللفظ وشريف المعانى أيسر عليه من إتمام ذلك النقص ، حتى يردّه إلى موضعه من اتصال الكلام . ثم يصير هذا الكتاب بعد ذلك نسخة لإنسان آخر ، فيسير فيه الورّاق الثانى سيرة الوراق الأول ، ولا يزال الكتاب تتداوله الأيدى الجانية والأعراض المفسدة حتى يصير غلطاً صرفاً » .

وإذا كان الجاحظ يلاحظ ذلك على المخطوطات المتداولة فى وقته ، وجميعها كانت إما من عصره أو من عصر قريب منه لا يتجاوز قرناً من الزمن ، فإن ما حدث بعد ذلك للمخطوطات التى حملتها عصورنا الماضية المتطاولة وتعاقب عليها النسَّاخ بالتصحيف وبَتْر الكلام أدهى وأمرّ . وأيضاً فإن من المخطوطات ما كُتب بخط كوفى وقراءته تحتاج إلى تدريب خاص ، ومثله الخط المغربى وله مصطلحات لا بد لمن ينشر مخطوطة منه أن يقف عليها كأن يضع مؤلفوهم ونسَّاخهم نقطة الفاء تحتها ، وكأن ينقطوا القاف نقطة واحدة ، وكأن يضعوا الفتحة تحت الشدة لا فوقها كما نصنع ، أما الكسرة تحت الشدة فيضعونها تحت الحرف . وتتشابه عندهم استدارة الدال والراء وشكل الكاف والظاء ويكتبون لكن « لاكن » وهؤلاء هكذا « هاءولاء » إلى غير ذلك من خصائص خطية إن لم يقف عليها ناشر المخطوطة المغربية وقوفاً بيناً أفسد نشرها إفساداً على نحو ما حدث فى نشرة فولرز للقطعة الخاصة بالدولة الطولونية من كتاب المغرب لابن سعيد ، وكذلك فى نشرة تلكوست للقطعة الخاصة من الكتاب بالدولة الإخشيدية وما تبعها من تراجم الشعراء وقد صُحِّحَتْ القطعتان جميعاً فى الجزء الذى طبعته ونشرته جامعة القاهرة من كتاب المغرب ، وهو الجزء الخاص بالفسطاط . ومن المسلَّم به أن التصحيفات والتحريفات إذا تكاثرت فى مخطوطة كتاب ليس له سواها وجب العدول عن تحقيقها إلا إذا كانت هناك مصنفات يمكن أن يستعان بها فى تصحيحها ونشرها على نحو ما مرّ فى حديثنا عن كتاب الرد على النحاة .

وقد يُظَنّ أن المخطوطة إذا كانت بخط المؤلف كُفِيَ المحقق مئونة تقويم ما قد يكون بها من تصحيفات أو أخطاء ، وهو ظن لا يستقيم إلا إذا أثبت مؤلفها على هوامشها ما يدل على أنه راجعها وصحّحها وقوّم ما بها من بعض العوج والاضطراب ، إذ كثيراً ما يسهو المؤلف فى أثناء كتابته وخاصة إذا كان عَجِلا ، فيسقط منه غلط فى النقط أو فى الشكل أو تسقط منه كلمة أو كلمات ، ويتضح الساقط فى الشعر بأكثر مما يتضح فى النثر لارتباطه بموازين العروض . وقد يخطئ فى بعض أسماء المصادر والأعلام والأماكن ، ومن أجل ذلك كان ينبغى مراقبة المحقق لنسخ الكتاب الذى ينشره حتى نسخة المؤلف ، ونضرب مثلا من القسم

الأندلسى من كتاب المغرب لابن سعيد فإنه نقل فى ترجمة أبى حفص عمر بن الشهيد نصاً ، وقال إنه اقتبسه من الذخيرة سهواً ، إذ الصحيح أنه اقتبسه عن جذوة المقتبس للحميدى . وفى ترجمة أبى عبد الله بن شرف ينشد هذا البيت :

همُ زهرة الدنيا على أنهم جفوا   وهم موضع اللقيا حتى إنهم بانوا

وواضح أن كلمة «حتى» تكسر البيت وأنه كان موضعها كلمة مثل «ولو» أو نحوها ولكن سرعة ابن سعيد فى الكتابة جعلته يسهو هذا السهو مع أنه كان شاعراً نابهاً. ومراقبة المؤلف أحياناً تسهل حين يذكر مصادره التى ينقل عنها ، فيضع بذلك فى يد محققه أدوات مراقبته ويغنيه عن كثرة التنقيب والتنقير ، أما حين يحجم عن ذكر مصادره فإن مراقبته تصعب ، وعلى محققه ألا يدخر وسعاً فى مراقبته بالرجوع إلى المصادر التى تشترك مع كتابه فى مادته والأخرى التى تنقل عنه . وقد تصبح مراقبة كتاب ضرباً من العنت وبخاصة الكتب الأدبية التى تشبه دوائر معارف ، إذ لا بد لمحققها من أن يتصفح كتب المكتبة العربية من كل صنف : من المعاجم والكتب اللغوية والتاريخية والجغرافية ودواوين الشعراء وكتب الشعر والأدب حتى لا يفوته غلط فى كلمة ولا فى علَم ولا فى اسم مكان ولا فى بيت من الشعر أو فى كلمة من النثر .

والحق أن التصحيف عبء ثقيل على المحققين ، وقد عُنى به رجال الحديث عناية واسعة منبِّهين على ما وقع من تصحيف فى الرجال أو الرواة وفى المتون أو نصوص الأحاديث ، من ذلك ما نصوا عليه من تصحيف ابن معين الحافظ المشهور لاسم العوام بن مراجم بالراء والجيم ، إذ ظن أن اسم أبيه مزاحم بالزاى والحاء . ومن ذلك تصحيف الصولى للحديث النبوى : «من صام رمضان وأتبعه ستا» وهى الأيام البيض الستة فقد أملاه «شيئاً» بالمعجمة . وعمل المحدِّثين فى هذا الباب وتسجيل تحريفاته أوسع جداً من عمل اللغويين وأيضاً ما ألفوا فيه من مصنفات ، وخاصة فى تمييز أسماء الرواة والرجال .

ولا بد أن يميِّز المحقق للمخطوطات بين ضربين من الغلط عند المؤلفين ، ضرب ينشأ من السهو ، وهذا من حقه تصحيحه ، وضرب آخر ينشأ من التطور اللغوى مع مر

الزمن واستخدام المؤلفين عمداً لبعض الكلمات والعبارات العامية ، ويكثر ذلك منذ القرن السادس الهجرى . وهذا الضرب الثانى من الغلط يجب على المحقق ألا يصلحه ، وخاصة إذا كان المؤلف قد كتبه بيده ، لأنه إن صنع أزال النص عن صورته الحقيقية . ونضرب مثلا لذلك كتاب المنهل الصافى لابن تغرى بردى المؤرخ المصرى المشهور فى القرن التاسع الهجرى ، ففيه أغلاط لغوية وتعبيرية مختلفة لاحظها محققوه فى أثناء نشرهم للجزء الأول منه ، من ذلك إلحاق ابن تغرى بردى علامة الجماعة وهى الواو بالفعل المسند إلى الجمع بالضبط كما ننطق اليوم فى عاميتنا المصرية . ومنها قوله : « كان سعد الدين خصيصًا عند السلطان الظاهر برقوق » وكلمة خصيصًا لا توجد فى اللغة ، إنما يقال من خاصة فلان . ومنها قوله : « كان فلانًا مهابا » كما نقول فى عاميتنا ، والصحيح مهيبًا . ومثل هذه الأغلاط عند المؤرخين والمؤلفين المتأخرين ينبغى ألاّ تمس ؛ لأنها تصور حقائقهم اللغوية وما حدث من تطور فى العربية . ولم يلبث أن ظهر ابن إياس بعد ابن تغرى بردى فملأ تاريخه بالكلمات العامية ، ونخطئ خطأ بالغًا إذا حاولنا تصحيح لغته وردّها إلى العربية الفصيحة .

٧

تمّات التحقيق

كل كتاب ينهض بتحقيقه شخص ينبغى أن يقدّم له بترجمة مختصرة عن مؤلفه أو مؤلفيه إن تعدّدوا ، ثم يوضح منهج تأليفه ، وخاصة إذا كان معقداً ، ثم يتحدث عن مصادره التى حُشدت فيه وأُخذت عنها مادته . ويشير إلى اعتماد صاحبه على المشافهة والمشاهدة إن كان قد اعتمد عليهما الكتاب فى نصوصه . ثم يتحدث عن قيمته ومدى إضافاته للبحوث الأدبية أو العلمية المتصلة به ، مبينًا صلته ببعض الفروع التى أخذت عنه ، كما يبين مدى إفادة الباحثين منه واضعًا أمامهم من الأضواء ما يجعلهم ينتفعون به أكبر نفع . ثم يصف نسخته أو نُسَخه

التى اعتمد عليها فى نشره وصفاً دقيقاً ، يصف خطها ونوعه ومدى نَقْطه وتشكيله وعدد أوراقها وطول الورقة وعرضها ومساحة المكتوب منها وعدد سطورها وما دخل عليها من خروم أو تمزيق أو اختلاط أو نقص والمداد الذى كُتبت به وما عليها من تاريخ يحدد زمن كتابتها ، وما عليها أيضاً من وقف أو تمليك أو إجازة أو سماع أو قراءة لبعض العلماء وما قد يكون عليها من حواش . ومن المحققين من يضع مع وصفه للنسخة أو النسخ نماذج مصوَّرة توضح خطها وخواصه . ويوضح المحقق الطريقة التى اتبعها فى تحقيق الكتاب وكيف ذلَّل ما فيه من صعاب ، مبيناً أمهات المصادر والمراجع التى استعان بها فى تحقيقه .

ولا بأس من أن يتوسع المحقق أحياناً فى مقدمة الكتاب الذى ينشره إذا كان ذا فائدة علمية طريفة أو فوائد جليلة ، وخاصة إذا كان من شأنها أن تحدث تأثيراً كبيراً فى دراسة علم من العلوم . ومما يصور ذلك من بعض الوجوه كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبى ، فقد ناقش نظرية العامل النحوية مناقشة علمية قويمة ، راداً إليها جميع العِقاب والصعاب التى تقف حجر عثْرة فى سبيل الناشئة من مثل تقدير العوامل والمعمولات وكثْرة العلل والأقيسة والتمارين والفروض غير العملية ، مما لا حاجة للناشئة به ، ومما تكدست صوره ومسائله فى أبواب النحو ، حتى جعلتْه علماً مستغلقاً يعزّ على الطلاب المبتدئين فهمه . ولكى يوضح نظريته درس فى تفصيل أبواب التنازع والاشتغال وفاء السببية وواو المعية ، وعرض لكثير من البحوث النحوية المتكلَّفة مثل متعلقات المجرورات ، والضمائر المستترة . وقد بسط المحقق ذلك كله فى مدخل الكتاب ، ثم رأى أن يطبق نظرية ابن مضاء تطبيقاً عاماً على كل أبواب النحو ، محاولا النفوذ إلى رسم تصنيف جديد له ، يقوم على نفس الركنين اللذين أقام عليهما ابن مضاء دراسته لواو المعية وفاء السببية والاشتغال والتنازع ، وهما : الانصراف عن نظرية العامل ومنع التأويل والتقدير فى الصيغ والعبارات . وتكاد كل محاولة فى تيسير النحو — بعد نشر هذا الكتاب — تكون قد اعتمدت عليه وعلى مدخله قليلا أو كثيراً .

وقد لا يحمل الكتاب المحقَّق نظرية جديدة ، ولكنه يحمل قيماً أدبية وتاريخية مهمة ، وحينئذ ينبغى على المحقق بسطها وتوضيحها ، ولعل خير مثال يصور ذلك

رسائل الصاحب بن عباد وزير البويهيين التى نشرتها دار الفكر العربى ؛ فقد كُتب لها مدخل تحدَّث عن بنى بويه والصاحب وسيرته ، ثم فصَّل القول فى قيمة الرسائل التاريخية وما تصور من حروب عضد الدولة البويهى مع أخيه فخر الدولة وقابوس بن وشمكير ومع الروم وابن حمدان ومع وهسوذان فى أذربيجان . وبيَّن المدخل ما تضيفه الرسائل إلى كتب التاريخ فى كل ذلك من معلومات جديدة . وتلى ذلك عهود للقضاة ورجال الحسبة والحكام تصور حكم البويهيين للرعية ومدى عدالتهم مع تفاصيل بالغة الأهمية . وكانت دولة البويهيين شيعية ، ولكنهم لم ينتصروا للشيعة ضد غيرهم كما تصور ذلك رسائل الصاحب ، ونراه ينزع نزعة واضحة إلى الاعتزال ، إلى غير ذلك من دلالات سياسية واجتماعية كثيرة فى الرسائل صوَّرها المدخل ثم تلاها بالحديث عن القيمة الأدبية للرسائل موضحاً رسومها وخصائصها الأسلوبية توضيحاً تاماً .

ومثل ثالث هو كتاب الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر ، فقد أوضح المحقق فى مقدمته آراءه فى جوانب من السيرة وفى الفقه وبعض نقده لأحاديث غير وثيقة . من ذلك ذهابه إلى أن السيدة عائشة رضى الله عنها تُسْلَكُ فى أوائل من أسلموا ، إذ أسلمت فى أول الرسالة النبوية ، وهى كما يقول صغيرة ؛ وفى ذلك ما يخالف المشهور عن سِنِّها وأنها اقترنت بالرسول عليه السلام بعد الهجرة وهى بنت تسع ، ويُعَدُّ ابن عبد البر من أكبر الحفاظ للحديث لا فى الأندلس موطنه وحده بل فى العالم العربى كله . ومما خالف فيه المشهور عند الفقهاء ذهابه إلى أن صوم رمضان فُرض فى السنة الأولى للهجرة والمشهور أن فَرْضه كان على رأس ثمانية عشر شهراً من الهجرة النبوية . وذهب فى حديثه عن مقاسم خيبر وأموالها إلى أنها فُتحت جميعاً عنوة . وصور المحقق نقده لبعض الأحاديث وبعض الأخبار ، مما يوضح قيمة كتابه بجانب كتب السيرة المختلفة .

ولا بد من التقييد بالتقسيمات التى وضعها المؤلف لكتابه ، وينبغى ألا نُدْخل إليها عناوين جديدة إلا عند الضرورة القصوى كما تنبغى العناية بالترقيم وهو وضع العلامات الفاصلة بين الجمل ، ومن أهم ما تنبغى العناية به النقطة والتحرى الشديد فى معرفة موضعها ، وعادة توضع فى آخر كل فقرة نقطة ، وكان الأسلاف يرسمونها

فى صورة العدد ه مجوفة، أما إذا وضعوا فى داخلها نقطة هكذا ⊙ . كان معنى ذلك أن النسخة معارضة أو مقروءة . والنقطة لا توضع فى آخر الفقرة فقط ، بل توضع أيضاً فاصلة بين عباراتها حين لا تكون موصولة، فإن وصلها قد يوقع فى لبس خطير. ونضرب لذلك مثلا يدل على ما قد يحدث من إيهام حين لا توضع النقطة ، ساقه السبكى فى ترجمته لداود بن على بن خلف الأصبهانى إمام أهل الظاهر فى أثناء حديثه عن موقف الفقهاء من خلافه فى بعض المسائل الفقهية ، فقد كان بينهم من يعتدُّون بخلافه مطلقًا ، ومن يعتدون به إلا فيما خالف القياس الجلىّ ، ومَنْ لا يعتدون به أبداً مثل إمام الحرمين ، وكان يقول : المحققون من علماء الشريعة لا يقيمون لأهل الظاهر وزنًا . وعلّق على قوله القاضى الحسينُ بن عبد الله بما يفيد فى الظاهر أن الشافعى راعى رأى داود الظاهرى فى إيجاب مكاتبة العبد القوى الأمين لتحريره من الرق ، إذ قال إنه لا يمتنع من ذلك . وفهم ابن الرفعة الفقيه المشهور هذا الفهم الظاهر فاستتم الردّ على إمام الحرمين بأن الشافعى أقام لداود وزنًا ، والعبارة تجرى عند السبكى على هذا النمط: «ذكر إمام الحرمين أن المحققين لا يقيمون لأهل الظاهر وزنًا . وفيه نظر ، فإن القاضى الحسين نقل عن الشافعى أنه قال فى الكتابة : وإنى لا أمتنع عن كتابة عبد جمع القوة والأمانة ، وإنما أستحبّه للخروج من الخلاف ، فإن داود أوجب كتابة من جمع القوة على الكسب والأمانة من العبيد ، وداود من أهل الظاهر وقد أقام الشافعى لخلافه وزنًا ، واستحبّ كتابة من ذكره لأجل خلافه» . والنص يحمل ثلاثة أقوال : قول للشافعى ينتهى عند كلمة الأمانة . ثم قول للقاضى الحسين يتحدث فيه عن الشافعى ورأيه وأنه راعى الخلاف الذى يوافقه داود ، لا أنه وافقه ، إذ يمتنع ذلك لسبب طبيعى وهو أن الشافعى توفى سنة ٢٠٤ وتوفى داود سنة ٢٧٠ ، فهو متأخر عنه ، ولا يمكن أن يوافق المتقدم المتأخر ، ومن هنا كانت قراءة ابن الرفعة : «أستحبه» بكسر الحاء على أنها تتمة كلام الشافعى خطأ محضا . وينتهى كلام القاضى الحسين عند كلمة العبيد ويبتدئ قول ثالث هو تعليق ابن الرفعة على ما فهمه خطأ من كلام القاضى الحسين من أن الشافعى أقام لداود وزنًا . ولو وضعت النقط داخل هذه العبارة وقرئت كلمة «استحب» بفتح الحاء فعلا ماضيًا لاستقام الكلام على هذا النحو :

«ذكر إمام الحرمين أن المحققين لا يقيمون لأهل الظاهر وزنًا . وفيه نظر ،

فإن القاضي الحسين نقل عن الشافعي أنه قال في الكتابة : « وإني لا أمتنع عن كتابة عبد جمع القوة والأمانة » . وإنما استحبه للخروج من الخلاف [أي بين الفقهاء في عصره] فإن داود أوجب كتابة من جمع القوة على الكسب والأمانة من العبيد . وبقيةُ النص لابن الرفعة الذي ظن أن كلمة « استحبَّه » من تتمة كلام الشافعي وقرأها بكسر الحاء فزاد كلام القاضي الحسين إيهاماً فوق إيهام .

ولا بد أن يفرق المحقق بين صور الأقواس الصغيرة والكبيرة ، فالأقواس الهلالية : (   ) تُستخدم عادة في آي الذكر الحكيم ، وعلامات التنصيص «   » تستخدم في الأحاديث النبوية وفي أسماء الكتب وفيما يقتبسه صاحب الكتاب من غيره للدلالة على أوله ونهايته . وتستخدم الأقواس المعقوفة : [   ] للتكملات والإضافات من خارج النص ، حين يكون في الكلام طمس أو يكون فيه نقص لبعض الألفاظ وتستكمل من نسخ أخرى أو من المصادر التي ينقل عنها المؤلف ، وكذلك حين تضاف كلمة أو حرف جر أو عطف إلى الكلام مما يظن أنه سقط من الناسخ . وقد يوضعان وبينهما أصفار للدلالة على نواقص في الأصل لا سبيل إلى استكمالها . وعادة يضع المستشرقون في نشرهم للمخطوطات قوسين حادي الزاويتين هكذا <   > لما يضاف تخميناً مكان المفقود في النسخة ، وقد يضعون قوسين مربعين مزدوجين ⟦   ⟧ لما ينبغي أن يحذف من الكلمات . أما الحروف التي ينبغي حذفها من النص في أثناء القراءة فقد يضعونها بين قوسين مموجين هكذا {   } تقويماً للسياق . أما الكلام المضطرب في النص فقد يضعون قبله وبعده علامة + إشارة إلى اضطرابه وأن الناشر تعذر عليه فهمه . وإذا كان في الأصل بياض نبَّه عليه الناشر في الهوامش ، وعادة يُفصَلُ بينها وبين المتن بخطوط فاصلة ، وفيها توضع عادة المقابلات في القراءة بين النسخ وكذلك شروح الألفاظ الغريبة ، وقد يوضع فيها تخريج النصوص وقد يُلْحق التخريج بالكتاب أو بديوان الشعر . وينبغي وضع الفاصلة في السجع ، وفي عطف العبارات بعضها على بعض ، ولا بأس من وضع علامات الجمل الاعتراضية والاستفهام والتعجب . ويحسن تمييز العنوانات بحروف كبيرة أما أسناد الأحاديث في كتبها الخاصة فيحسن أن تميَّز بحروف أصغر من حروف المتن . وينبغي ضبط الأعلام ضبطاً دقيقاً وشَكْل ما يلتبس منها شكلا كاملا ، وبالمثل ينبغي شكل الآيات القرآنية

والأحاديث النبوية ، وكذلك ينبغى شكل الأشعار والألفاظ الغريبة والأمثال . وإن كتاباً من كتب المختارات الشعرية أو ديواناً من الدواوين ينشر دون شكل وضبط لا يُعَدّ ذلك تحقيقاً بأى وجه من الوجوه . وتحسن المحافظة على أبواب الدواوين الشعرية كما وزعها رواتها ، وقد ترتَّب حسب حروف المعجم .

ووضع أرقام الأصل أساسى فى التحقيق ، وهى توضع على جوانب الكتاب فى الطبع مشيرة إلى أرقام الأوراق ، وعادة يُقرَنُ وجه الورقة من المخطوطة بالحرف «و» هكذا مثلا ٦٥ و أى وجه الورقة الخامسة والستين ، على حين يقرن ظهرها بالحرف «ظ» هكذا ٦٥ ظ أى ظهر الورقة الخامسة والستين فى الأصل . وإذا كانت النسخة التى اعتُمدت للنشر مصورة ، وضع مع الرقم بدلا من ظ حرف ا هكذا ٦٥ ا أى ظهر الورقة الخامسة والستين ومع الرقم أيضاً بدلا من و حرف ب إشارة إلى وجه الورقة التالية أى السادسة والستين ، فتكتب هكذا : ٦٦ ب . ويوضع مع الرقم فى أول الصفحة التى يقابلها ألف مائلة هكذا : / ومن المحققين من يضع خطاً رأسياً هكذا : ا أو نجمة هكذا * وقد يكون من الخير أن تستخدم العلامة الأولى لأنها أكثر وضوحاً .

ومرَّ بنا أن القسم الأندلسى من المغرب كان أوراقاً مضطربة وُزّعت على أربع مجلدات بدار الكتب ثم ألحق بها مجلد من « بلصفورة » فأصبحت خمس مجلدات ، ويوضح هذا الاضطراب للأوراق الحاجة الشديدة لوضع أرقام الأوراق على جوانب الصفحات حتى تُعْرَف مواضعها فى المجلدات إذ نجد مثلا الورقة ٩٣ فى المجلد الأول تليها الورقة ٢٠٤ وليس هذا فحسب فإننا نجد الورقة ١٥٣ فى المجلد الأول تليها الورقة رقم ٢ فى المجلد الثالث . ولهذا كان من الحتم أن يوضع رقم كل ورقة على مقام هو رقم المجلد الخاص بها ، فمثلا $\frac{٨٩ ظ}{٤}$ تعنى أن ما يلى من الكلام يقع فى ظهر الورقة ٨٩ من المجلد الرابع ومثلا $\frac{٣ و}{٣}$ تعنى وجه الورقة الثالثة من المجلد الثالث ، وهكذا . ومن المحققين من يرقم السطور فى صفحات الكتاب واضعاً لها على الجانب المقابل لأرقام الصفحات ، وتكتب الأعداد خماسية هكذا : ٥ ، ١٠ ، ١٥ .

وبجانب هذه الأرقام الخارجية يحسن أن توضع فى كتب التراجم أرقام داخلية تتعاقب فيها تراجم النص شعراء وغير شعراء ، على نحو ما يتضح مثلا فى القسم

المصرى من كتاب الخريدة والقسم الأندلسى من كتاب المغرب ، وقد بلغ رقم التراجم فى الكتاب الأول ١٤١ وفى الكتاب الثانى ٥٤٧ . وإذا كان الكتاب قصائد ومقطوعات مثل المفضليات والأصمعيات وكتب الحماسة رُقِّمت حتى يمكن الإحالة على أرقامها تيسيراً على الباحثين . وفى كتاب مثل رسائل الصاحب بن عباد الموزع على الأبواب رُقّمت فيه رسائل كل باب على حدة . وينبغى أن ترقّم كتب الأحاديث حين يعنى محقق بأحدها على نحو ما صنع الشيخ أحمد شاكر فى ترقيمه لمسند ابن حنبل . ودائمًا توضع لحواشى الكتاب وهوامشه التى تكتب فى أسفله أرقام ممتدة فى كل الصفحات توضح مكان الهامش أو الحاشية .

ومما تنبغى العناية بترقيمه كتب القراءات ، وهى عادة تذكر آيات القراءات فى السورة متعاقبة ، ومع كل آية وجوه الخلاف فيها بين القراء ، وقد تذكر فى مناقشتها لهذه الوجوه آيات أخرى من السورة أو من سور أخرى . ويحسن أن توضع أرقام مسلسلة للآيات التى اختلف فيها القراء من كل سورة وتُذْكر بعد كل رقم آيته ورقمها فى السورة لأن المؤلف لا يذكر عادة كل آياتها وإنما يذكر فقط آيات الاختلاف فى أثناء عرضه لوجوه الخلاف فى الآية . ويحسن التمسك فى كتابة الآيات وحروفها بما يطابق قواعد الضبط فى المصحف الأميرى المطابق للمصحف العثمانى القديم ، كما يحسن التزام المحقق بقراءة حفص المشهورة التى تطبع على أساسها المصاحف فى مصر والعراق والبلاد العربية ، تيسيراً على القارئ ، حتى ينتفع بالكتاب على الوجه الأكمل .

وأخيرا ينبغى على المحقق لأى كتاب أو ديوان أن يلحق به فهارس تزيد النفع به ، وهى تختلف من كتاب إلى كتاب ، فكتاب فى القراءات ينبغى أن تفهرس آياته التى ورد فيها الخلاف بين القراء مرتبة بحسب أوائلها على حروف المعجم ، ويوضع فهرس أيضًا للأعلام الواردة فيه . وكتاب فى الحديث ينبغى أن يوضع فهرس لأحاديثه مرتبة بأوائلها على حروف المعجم أيضًا ، مع فهرس للرواة ورجال السند . وكتاب تاريخ يوضع له فهرس بأهم الأحداث مع فهارس للأعلام والأماكن والبلدان . وديوان من الشعر يوضع فيه فهرس للقوافى مرتبة على الروىّ ، وفهرس للأعلام من الرجال والنساء ، ويحسن أن ترتب حسب الأسماء لا حسب الكنى والألقاب ،

وإذا كان العلم مشهوراً بكنيته أو بلقبه ذكرا وذكر معهما ما يشير إلى أن يكشف عليه فى اسمه. ويحسن أن لا يعوّل فى الترتيب على كلمة «أبو أو ابن» فمثلا أبو حيان وابن حيان يوضعان فى الحاء. ويوضع فهرس للقبائل والأرهاط، وفهرس للأماكن والبلدان. ولا بأس، إذا كان الديوان قديماً، من وضع فهرس لألفاظه أو قل معجم. أو على الأقل وضع فهرس لما ورد به من ألفاظ لم يرد ذكرها فى المعاجم القديمة. وقد ألحق «لايل» بنشرته لديوان عبيد بن الأبرص فهرساً للكلمات النادرة التى تكررت عنده ولم تأت عند غيره. وحاكاه فى ذلك «كرنكاو» فى نشره لديوان طفيل الغنوى. وكان يحسن أن يضعا لكل من الشاعرين معجما خاصاً. وديوان متأخر أو كتاب متأخر يحسن أن يوضع فيه فهرس للكلمات والمصطلحات العامية التى وردت عند الشاعر أو المؤلف. وقد وضع للقسم الأندلسى من كتاب المغرب لابن سعيد أربعة فهارس: فهرس للأعلام، وفهرس للأماكن والبلدان، وفهرس لمصادره المذكورة فيه، وفهرس للمراجع التى انتفع المحقق بها فى أثناء تحقيقه. ودائماً لا بد من فهرس لموضوعات الكتاب، وإذا كان كتاب تراجم وضع لتراجمه فهرس مستقل عن فهرس الأعلام. والمدار فى كل كتاب على ما يفى بمضمونه ومحتوياته. فكتاب فيه ألفاظ فارسية يوضع لها فهرس خاص، وكتاب مثل بخلاء الجاحظ يوضع فيه فهرس لألوان الطعام المبثوثة فيه وللأزياء والملابس والعادات. وكتاب أدبى يشتمل على بعض آى الذكر الحكيم وبعض الأحاديث النبوية وبعض الأشعار وبعض الأمثال وبعض الأعلام وأسماء البلدان توضع له فهارس لكل هذه الأنواع.

وواضح من كل ما قدمت أن تحقيق أى كتاب أو ديوان ليس عملا هيناً يسيراً، بل هو عمل شاق مرهق، إذ تمتد فيه صعاب لا تكاد تحصر، صعاب فى جمع النسخ وفى فحص عناوينها والتوثق من نسبتها إلى مؤلفيها ومن مادتها ومضمونها، وصعاب فى مقابلة النسخ ومعارضتها على كل ما أخذت منه أو استمدت وعلى كل ما اشتُقّ منها من روايات فرعية ومن اقتباسات ونقول، وصعاب فى التدرب على قراءة خطوطها، وصعاب فى إصلاحات سقطات الكلام وتصحيفات النساخ وتحريفاتهم، وصعاب فى سدّ ثغراتها وترتيب أوراقها إن كانت قد أفسدها

التداول والقدم وأيدى الجهال ، وصعاب فى رد الكتاب إلى صورته الأصلية إن كانت قد دخلت عليه زيادات ، وصعاب فى رَمّ ما تآكل منه وانطمس ، مع إقامة المراصد المختلفة من كتب المكتبة العربية على كل ما يذكر فى النص من أحداث ومن أشعار وأبنية كلام وأماكن وأعلام ، وهى صعاب ما تزال تأخذ بخناق المحققين للكتب والدواوين ، وما يزالون ينفقون فى تذليلها الأعوام الطوال ، حتّى يستطيعوا أن يستخلصوا من نسخ الكتاب الذى يحققونه نَصاً نقياً صافياً مهيئاً لينتفع به الباحثون أكبر انتفاع ويفيدوا منه أعظم فائدة .

الفصل الرابع

المصادر

١

تنوع المصادر

تتنوع المصادر تنوعاً واسعاً ، ومنها ما هو أصيل ومنها ما هو فرعي ثانوي . ويمكن أن نضع في الأولى بالقياس إلى دراسة شاعر ديوانه ورواية معاصريه لأخباره وكل ما يتصل به ، وبذلك تصبح المصادر الأصيلة موزعة على مدوَّنات مكتوبة وروايات مسموعة ، وهي بدورها تكتب وتظل لها قيمتها الشفوية وأنها أخبار شهود عيان ، أبصروها وسجلوها أو سجلها عنهم الرواة .

وترجع أصالة هذا النوع من المصادر إلى أنه أقدم ما عُرف عن الموضوع الذي ندرسه . وأنه لم يدخله تحوير مع مرور الزمن إلا ما قد يحدث من تحوير طفيف . وعادة يظل في صورته الأولى دون تعديل أو تحوير . ولنفرض أن مصدراً من المصادر الأصيلة تُرْجم ، ولم يبق منه إلا ترجمته ، فإن أصالته تضعف ، لأن المترجم ربما حوَّر فيه أو عدَّل ، ومعروف أن بعض الكتب التي تُرْجمت من العربية إلى اللاتينية في العصور الوسطى فُقدت أو قُل فُقد أصلها العربي ، وتظل لها قيمتها إلا أن يعثر الباحثون على أصلها ، وحينئذ تهبط قيمة الترجمة اللاتينية إزاء الأصل الأصيل . وطبيعي أن تكون للمصدر الأصيل قيمة رفيعة ، لأنه هو الذي يحمل ما نبحث عنه من الأفكار والمشاعر ، يحملها بصورتها الطبيعية الحقيقية .

ولاريب في أن أكثر المصادر أصالة هو ما كتبه المؤلف بيده ، وكذلك ما أملاه وأجاز روايته عنه ، وقد مرَّ بنا مدى عناية القدماء بتحمُّل الكتب وتوثيقها وما وضعوه لذلك من صور إجازات بالسماع والقراءة والتناول ، وهم بذلك إنما كانوا يريدون من جهة المحافظة على المصادر الأصيلة ، ومن جهة ثانية كانوا يريدون التوثُّق من هذه

المحافظة وأنه لم يدخل تلك المصادر أيّ تحريف . وكذلك لم يدخلها أى تنقيح ، فهى لا تزال بصورتها التى تركها عليها المؤلف ، لم تجن عليها أية يد جانية ، لا بتشويه ولا بتحسين .

وقِدَمُ المصدر جزء لا يتجزأ من أصالته ، ومسألة القدم مسألة إضافية . فما قد يكون قديمًا بالقياس إلى شاعر مثل شوقى فى العصر الحديث قد يُعَدّ جديداً بالقياس إلى ما يضاف إلى شعراء العصر العباسى مثلا . فالمدار على الموضوع وصلة المصدر الزمنية به . وقد يكون المصدر حديثًا ، ولكنه يحمل كثيراً من النقول عن القدماء ، مثل الصبح المُنْبى فى الكشف عن حيثيّة المتنبى للبديعى المتوفى فى القرن الحادى عشر الهجرى ، فهو حديث من جهة تأليفه ، ولكن يحمل مادة قديمة كثيرة تتصل بالمتنبى وحياته وخصائص شعره ، وإذن ينبغى أن نميز فيه بين ما هو قديم وما هو حديث .

وتدخل فى المصادر الأصيلة سجلات الدواوين الحكومية . وتتضح أهميتها فى التعرف على شخصيات الأدباء المعاصرين الذين عملوا فى الحكومة أو وُظّفوا فى الدواوين ، فشاعر مثل حافظ إبراهيم نستطيع أن نتعرف على مولده وشهاداته وتنقله فى وظائف الدولة وسلوكه من خلال المعارف عنه فى سجلّه الديوانى . ومما يدخل فى تلك المصادر عند الكتّاب ما نشروه فى الصحف والمجلات من مقالات ، فكاتب مثل محمد حسين هيكل تفيد الكتابة عن أدبه أكبر فائدة من الرجوع إلى مقالاته فى صحيفتى السياسة اليومية والسياسة الأسبوعية ، للتعرف على أفكاره وآرائه والنفوذ إلى ما يمكن أن يكون قد حدث عنده من تطور فى أدبه وأساليبه وآرائه ومبادئه . ويدخل فى المصادر الأصيلة مسوّدات الشعراء . وهى بالغة الأهمية لأنها ترينا مدى تنقيحهم لأشعارهم إن كانوا قد نقحوا فيها ومدى حِسّهم بالألفاظ والكلمات . و هذه المسوّدات حرية بأن تكون الحقائق الأدبية الخاصة بصاحبها والتى نستخلصها منها صحيحة ما دام قد خلّفها من ورائه ، أما حين نطلب إلى شاعر أن يعطينا مسوّدة لبعض قصائده ويلبّى طلبنا فقد يصنع من أجلنا مسوّدة خاصة . وحتى لو لم يصنعها فإن مجرد انتخابه لإحدى مسوّداته قد يكون مضلّلا لنا فيما نُسْقطه عليه

من أحكام أو نَسِمُه به من خصائص . ولذلك كان ينبغى الاحتياط فى طلب المسوَّدات من الشعراء الأحياء . وبالمثل ما يُفضْون به كتابيًّا من آراء فى عمل شعرهم وتنقيحه قد يكون بدوره لا يعبر عن الحقيقة تعبيراً دقيقاً .

ومن المصادر الأصيلة المذكرات واليوميات ، ومنها ما هو عام مثل مذكرات محمد حسين هيكل التى كتب فيها عن السياسة المصرية فى النصف الأول من القرن الحاضر ، إذ كان أمينًا للجنة التى وضعت الدستور المصرى لسنة ١٩٢٢ ، وشارك فى أحداث السياسة المصرية من حينئذ حتى قيام ثورتنا المجيدة لسنة ١٩٥٢ ، فطبيعى أن تكون هذه المذكرات مصدراً أساسيًّا فى الكتابة عنه أو قل مصدراً أصيلا ، إذ لا تُعْرَفُ آراؤه السياسية ولا الدور السياسى الذى نهض به دون الاطلاع عليها اطلاعاً كافيًا . وقد تكون اليوميات والمذكرات خاصة بالأديب على نحو ما يلاحَظُ فيما دبَّجه بعض الأدباء من ترجمات شخصية لأنفسهم كما هو معروف عن أحمد أمين فى كتابه «حياتى» وطه حسين فى كتابه « الأيام » . وبمقدار بَوْح الكاتب عن حياته وأحداثها وتجاربها وكل ما عاناه فيها ، غير متستر ولا مُخْفٍ شيئًا من حقائقه تكون قيمة يومياته ومذكراته ومايصنع لنفسه من ترجمة ذاتية . وهو إذا عَمَّى فيها الحقائق أو موَّهها أصبحت لا جَدْوَى لها ، بل أصبحت عديمة القيمة .

ويدخل فى المصادر الأصيلة الأغانى الشعبية حين نتحدث عن أدب أمة من الأمم ومثلها القصة والأقاصيص الشعبية لأنها جميعًا تصورّ لنا طوابع الأمة وعاداتها وتقاليدها وصُوَرَ تعبيرها عن أفراحها وأحزانها وآلامها وأعراسها ، وحتى قصة ، أو قل ملحمة مثل ملحمة عنترة حين نعرف أنها أُلِّفَتْ فى القاهرة للعهد الفاطمى ، ثم أخذت تتطور بمصر حتى أصبحت ملحمة العرب فى حروبهم مع أعدائهم على مر التاريخ حتى عصر المماليك نستطيع أن نميز فيها بين ما هو حقيقى وما هو أسطورى ، وأن نعرف العادات والتقاليد الحربية فى أزمنة تأليفها وما كان يطوف بالناس من آمال وما كان يراودهم من حُبٍّ للمغامرات ، وقد نقف من خلالها على شىء من السلوك الأخلاقى والاجتماعى .

أما المصادر الثانوية الفرعية فهى كثيرة ، وعادة تُعَدُّ الدواوين الشعرية

مصادر أصلية ، أما ما يروى منها فى كتاب فيعد فرعياً ، فمثلا ديوان جرير برواية ابن حبيب يُعَدّ مصدراً أصيلا ، وما أُخذ منه ورُوِىَ فى كتب النحو مثلا أو فى كتاب الأغانى يعد ثانوياً أو فرعياً ، لأن الراوى قد يغير فيه كلمة نَسيِبَها وقد يغير شطراً . وكان المغنّون أحياناً يضيفون إلى بعض المقطوعات أبياتاً يستحسنونها أو يرون نظمها وإضافتها ، ولذلك كان ينبغى الاحتياط إزاء ما يروى صاحب الأغانى من أشعار الشعراء . أما ما يرويه من أخبار الشعراء فيُعَدّ فيه مصدراً أصيلا ،لأنه رواه عن معاصرين لهم ، وهو بذلك يحمل أقدم المصادر التى بين أيدينا فيما يختص بأخبارهم حتى ليصبح فى أحوال كثيرة المصدر الوحيد .

وتُعَدّ فى المصادر الثانوية كل المصادر المتأخرة عن المصادر الأصيلة . فمثلا تراجم الشعراء العباسيين فى القرنين الثانى والثالث للهجرة حين يُعْنَى بها كتاب متأخر مثل مسالك الأبصار لابن فضل الله العمرى يُعَدّ مصدراً ثانوياً بالقياس إلى كتاب الأغانى للأصبهانى . وأهمية هذا المصدر وأمثاله من المصادر الثانوية أنها قد تحمل اقتباسات من مصادر أصيلة ،وقد تدلنا على مصادر مهمة مفقودة ،وتزوّدنا ببعض نقول عنها ، وبذلك تضع تحت أعيننا مادة جديدة نفيد منها فى بحوثنا المختلفة . على أنه ينبغى ألا نثق بأخبارها تـوّاً ،فقد تحمل أخباراً متهمة تضللنا فى الحكم على الشاعر أو الأديب ، ومن أجل ذلك يحسن دائماً مقارنة ما فيها من أخبار وحقائق أدبية بالمصادر الثانوية الأخرى للتأكد من صحتها .

ويدخل فى المصادر الثانوية بالقياس إلى دراسة الشعراء كل ما يساعد على فهمهم وفهم أشعارهم ، وبذلك تدخل شروح دواوينهم وتدخل الكتابات التاريخية والاجتماعية والثقافية التى تصور لنا روح العصر الذى عاشوا فيه ، وهى تتفاوت فى أهميتها ، فمنها ما يصبح ضرورياً للبحث ، حتى ليُعَدّ مادة أساسية من مواده . وهل نستطيع أن نفهم زياداً وخطابته ، أو الحجاج وخُطَبه دون أن نتمثّل عصرهما وأحداثه التاريخية تمثلا دقيقاً ؟ وبالمثل لا نستطيع أن نفهم المتنبى دون أن نعرف الظروف الثقافية والاجتماعية والتاريخية والسياسية التى تقلّب فيها وتنفّس ، مما يضطرنا إلى الرجوع إلى مصادر شتى فى عصره ، حتى نفقه شعره فقهاً دقيقاً ونستطيع تفسيره وتحليله .

٢

استخدام القدماء للمصادر

مرَّ بنا فى غير هذا الموضع أن الرواية الشفوية ظلت غالبة على كثير من المعارف فى التشريع الإسلامى وغير التشريع ، وأن الحديث النبوى ظل يُروَى على مدى الحقب والأزمان ، وأن هذا الطابع للرواية ظل مسيطراً على التأليف أجيالا متعاقبة . وبذلك كانت المشافهة — وظلت — المصدر الأول المعتمد بين العلماء حتى بعد انتشار التدوين واستقراره ؛ فالأساس أن يأخذ التلميذ عن أستاذ مستمعاً منه وراوياً عنه ، وخاصة فى المعارف الشرعية والأدبية واللغوية والتاريخية . وأعدَّ ذلك من قديم إلى أن تظهر فكرة السَّند الذى يوضع أمام الخبر ، وهو يعنى إثبات الشاهد الأول الذى سمع الخبر ، ثم من حَمَلَهُ عنه من جيل إلى جيل . فالراوى للحديث مثلا من القرن الثالث الهجرى لا بد أن يذكر الرواة بينه وبين الراوى الأول الذى سمعه من الرسول عليه السلام ، ويسمعه منه تلاميذه ، فيروونه ، ويظل يحمله جيل إلى جيل ، وبذلك طالتْ أسانيد الحديث . وهذا نفسه حدث فى الأخبار التاريخية على نحو ما يصوّر ذلك تاريخ الطبرى ، فكل خبر يُشْفَع بسند ، وما نزال ننتقل من سَند إلى سند ، وقد يحمل الخبر أكثر من شاهد ويحمله عنهم رواة متعاقبون ، وبذلك تعدَّدت صورة الخبر الواحد وتعددت أسانيده . وبالمثل نجد أبا الفرج الأصبهانى يحوّل كتابه « الأغانى » إلى أخبار مُسندة إلى رواتها ، فكل خبر وكل شعر معه رواته على مر الأجيال . وكذلك صنعوا برواية اللغة والنحو ، فأسندوا فيهما لكل عالم روايته أو رأيه ، وإن لم يتمسكوا بنظام السند الدقيق . ولا شك فى أن هذه العناية بالرواية والمشافهة جعلت المادة التى يحملانها حيَّة ، إذ لسان يحملها عن لسان ، وكأنما ينْطقها صاحبها بلسانه ، مهما تطاولت الحقب .

وهذه المصادر الحية أو الشفوية هى أولى المصادر فى الأدب واللغة ، وقد عُنى بها القدماء كما قدمنا عناية واسعة ، فكل خبر وكل رأى وكل شعر وكل نَصّ يُذْكَرُ رواته ومن سمعوه من شهود العِيان ، ويأخذ هذا شكلَ سيولٍ متلاحقة

حتى بعد العناية بالتدوين والتصنيف ، وما الكتب المدوّنة الأولى إلا مجموعات من روايات ، تتوالى فى صفوف من الشهود . ويكفى أن نرجع إلى كتاب الأغانى الذى يبلغ واحداً وعشرين مجلداً ضخماً فسنراه مجاميع هائلة من أسانيد ، فمع كل شعر وكل خبر السند الشاهد على صحتهما وصدقهما ، بقدر ما استطاع أبو الفرج أن يؤدى الأمانة العلمية فى ذلك . ومثل صنيعه صنيع القالى فى كتابه الأمالى . فالرواية والمشافهة دائماً أساس فى كل ما يدوّن العالم فى اللغة أو على الأقل أساس فى أكثر ما يؤلف ويصنّف . وكان ذلك دافعاً لهم على شدة التحرى فى السماع ودقة الضبط للغة وللأشعار ، كما كان دافعاً لهم على التلمذة على الأساتذة النابهين وأن يحافظوا على المادة العلمية بصورها وهيآتها وكل ما تمتاز به من سمات خاصة : لفظية وغير لفظية .

وجعلهم هذا الصنيع منذ أول الأمر يتنبهون لفكرة المصادر ، فكل خبر معه مصدره ، وكل كلمة معها مصدرها ، عناية لم تـحْظَ بها لغة ولا أدب كما حَظِىَ الأدب العربى ولغته . وقد أخذت تتكوّن فيهما طبقات من الحفّاظ للروايات على شاكلة طبقات المحدّثين ، ويصوّر ذلك السيوطى فى مُزْهره ، فيقول : « وظائف الحافظ فى اللغة أربعة ، أحدها — وهو أعلاها — الإملاء . . . وطريقته فى الإملاء كطريقة المحدّثين سواء : يكتب المستملى أول القائمة : مجلس أملاه شيخنا فلان بجامع كذا فى يوم كذا ، ويذكر التاريخ ، ثم يورد المملى بإسناده كلاماً عن العرب والفصحاء فيه غريب يحتاج إلى التفسير ، ثم يفسره ، ويورد من أشعار العرب بأسانيده ومن الفوائد اللغوية بإسناد وغير إسناد ما يختاره . وكان هذا فى الصدر الأول فاشياً كثيراً ، ثم مات الحفّاظ وانقطع إملاء اللغة والشعر . . . وآخر من علمته أملى على طريقة اللغويين أبو القاسم الزّجّاجى وله أمالٍ كثيرة فى مجلد ضخم ، وكانت وفاته سنة تسع وثلاثين وثلثمائة » .

والسيوطى يبالغ فى اختتامه لطبقة اللغويين المـُمْلين بالزجاجى ، فقد ظل الإملاء بعده على نحو ما هو معروف عن أمالى القالى المتوفى سنة ٣٥٦ وأمالى المرتضى المتوفى سنة ٤٣٦ . ومنذ القرن الثالث الهجرى يزدهر تصنيف الكتب . ويظلّ التصنيف فى اللغة والأدب مطبوعاً بطوابع الإملاء والرواية الشفوية والعناية بالأسانيد ،

على نحو ما يلقانا فى كتاب الأغانى للأصبهانى ، وقد أشرنا إلى ذلك مراراً . وأخذت تظهر عند المصنِّفين فى اللغة والشعر وغيرهما عناية شديدة بذكر المصادر الأساسية التى اعتمدوا عليها فى تأليف مصنَّفاتهم مع عنايتهم مع ذلك بالأسانيد التى تحملها إلى أقصى حد ممكن ، إذ هى المصادر الأصيلة الأولى التى ينبغى دائمًا الرجوع إليها ، وانظر مثلا مقدمة معجم أبى منصور الأزهرى المتوفى سنة ٣٧٠ والذى سماه تهذيب اللغة فستراه يعرض لقارئه أئمة اللغة الذين اعتمد عليهم فى مادة كتابه متحدثًا عن حياتهم بإيجاز وعن آثارهم اللغوية التى انتفع بها ، وقد بلغوا أربعة وثلاثين إمامًا ؛ فى مقدمتهم الخليل بن أحمد الذى تبعه فى ترتيب معجمه على مخارج الحروف . ونصَّ على سبعة بجانبهم طعن فى روايتهم لما دوَّنوا فى كتبهم من السقيم والمصحَّف والمحرَّف ، وذكر بين هؤلاء المتهمين ابن دريد والليث بن المظفرّ وأحمد بن محمد البشتى ، وسجل على الأخير طائفة من أخطائه . ثم يقول مبيّنًا دقته : « ولم أودع كتابى هذا من كلام العرب إلا ما صحَّ لى سماعًا منهم أو روايةً عن ثقة أو حكايةً عن خطّ ذى معرفة ثاقبة اقترنت إليها معرفتى ، اللهم إلا حروفًا وجدتها لابن دريد والليث بن المظفر فى كتابيهما ، فبيَّنت شكى فيها وارتيابى بها ، وستراها فى مواقعها من الكتاب ووقوفى فيها » . وواضح أن الأزهرى اشترط على نفسه أن لا يدوّن فى كتابه إلا ما سمعه عن العرب شفاها ، وكان قد أقام فى بواديهم مدة من الزمن ، وإلا ما رواه عن الثقات عن شيوخهم ممن سماهم من أئمة اللغة ، أو عن بعض كتب هؤلاء الأئمة التى سماها فى التعريف بهم فى مقدمته مشترطًا فيها أن تكون مكتوبة بخط أحد علماء اللغة الثقات . ويزيِّف ، كما أسلفنا ، كتابات سبعة من اللغويين ذاعت كتاباتهم فى الناس ، ويعترف بأنه روى عن اثنين منهم حروفًا هما الليث تلميذ الخليل الذى قيل إن معجم العين المنسوب إلى أستاذه من صنعه ، وابن دريد صاحب معجم الجمهرة ، ويقول إنه أورد هذه الحروف مع بيان اتهامه لها فى مواضع إيرادها المختلفة . وعلى هذا النحو عيَّن الأزهرى مصادره مبينًا الوثيق منها وأنه كوَّن منه مادته ، كما بيَّن المتهم الذى نقل عنه بعض حروف يسيرة .

وكلما تقدمنا مع الزمن وجدنا اهتمامًا بالغًا بالمصادر ، ومن يرجع إلى كتاب

المخصَّص فى اللغة لابن سيده المتوفى سنة ٤٥٨ — وهو معجم موزع على الموضوعات والمعانى — يجده يذكر فى مقدمته مصادره التى استقى منها مادة كتابه ، وعلى رأسها كتب الأصمعى المتوفى سنة ٢١٥ ، وخاصة كتبه فى السلاح والإبل والخيل ، وقد نشر « هفنر » الكتابين الأخيرين كما أسلفنا فى غير هذا الموضع ، ومثل هذه الكتب كتب أبى زيد معاصره فى الغرائز والجرائم ، وكتب أبى حاتم سهل بن محمد السجستانى المتوفى حوالى سنة ٢٥٠ وتتناول الأزمنة والحشرات والطير ، وكتابا أبى عبيد القاسم بن سلام المتوفى سنة ٢٢٣ : غريب الحديث ، والمصنَّف وهو فى ألف باب ، ويحتوى مائتين وألف شاهد ، وهو أول معجم عربى كبير رُتب على الموضوعات مثل كتاب المخصص تماماً . ويذكر ابن سيده من مصادره أيضاً كتب ابن شميل المتوفى سنة ٢٠٣ من مثل كتاب الصفات وكتاب غريب الحديث ، وكتب ابن الأعرابى المتوفى سنة ٢٣١ من مثل كتاب النوادر وكتاب أبيات المعانى وكتاب أسماء الخيل ؛ وكتب يعقوب بن السكيت المتوفى سنة ٢٤٣ وعلى رأسها كتاب إصلاح المنطق المنشور بدار المعارف ، وكتاب الألفاظ وقد نُشر له تهذيب فى بيروت ، ويذكر الأزهرى فى مقدمة معجمه أن الكتاب كان يقع فى ثلاثين جزءاً . ومن الكتب الأخرى لابن السكيت التى اعتمد عليها ابن سيده كتاب الفرق ، وهو مذكور فى كتاب المعرَّب للجواليقى ، وكتاب الأصوات ، وكتاب الزِّبرْج ، وكتاب المثنى والمكنى والمبنى والمؤاخَى وهو مذكور فى المزهر ، وكتاب المد والقصر أو الممدود والمقصور وذكر ابن جنى فى الخصائص أن له عليه شرحاً ، وكتاب معانى الشعر أو أبيات المعانى وهو مذكور فى الخزانة . ومما يذكره ابن سيده كتب أبى حنيفة الدينورى المتوفى سنة ٢٨٢ ، وتتناول النبات والأنواء ، وكتابا ثعلب المتوفى سنة ٢٩١ : الفصيح وقد شرحه العلماء شروحاً كثيرة ، وكتاب النوادر . ويضيف ابن سيده إلى ذلك كتب المبرد المتوفى سنة ٢٨٥ من مثل المذكر والمؤنث وكتاب ما اتفق لفظه واختلف معناه ، وكتب ابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ من مثل كتاب الأشربة وكتاب معانى الشعر وكتاب الأنواء وكتاب غريب القرآن وكتاب غريب الحديث وكتاب الميسر والقداح ، وكتب اللحيانى المتوفى فى القرن الثالث الهجرى فى اللغة . وكتب كُراع على بن الحسين الرؤاسى المتوفى

سنة ٣١٧ من مثل كتاب المنضَّد فى اللغة ومختصره المجرد . ويذكر ابن سيده من كتب اللغة ومعاجمها التى استعان بها فى تصنيف كتابه معجم الجمهرة لابن دريد المتوفى سنة ٣٢١ ومعجم العين المنسوب إلى الخليل . ويذكر أيضاً كتاب البارع لأبى على القالى المتوفى سنة ٣٥٦ وهو كتاب كبير فى اللغة ، وكتاب الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى المتوفى سنة ٣٢٨ . ويقول إنه حلَّى كتابه بما اشتمل عليه كتاب سيبويه من اللغة المعلَّلة الممثَّلة ، وبكتابات أبى على الفارسى المتوفى سنة ٣٧٧ ويذكر منها كتابه الإيضاح ، وكتاب الحجة فى علل القراءات السبع الذى شرح فيه علل تلك القراءات كما دوَّنها أستاذه ابن مجاهد فى كتابه السبعة . وكتابه الأغفال فيما أغفله الزجاج فى حروف المعانى ، وكذلك إملاءاته المنسوبة إلى البلدان التى أملاها أو صنَّفها فيها مثل الحلبيات والقَصْريات والبغداديات والشيرازيات والبصريات والعسكريات . ويذكر أيضاً بين مصادره شرح السيرافى المتوفى سنة ٣٦٨ لكتاب سيبويه وهو شرح ضخم مشهور لعله أهم شروح الكتاب ، كما يذكر كتب ابن جنى المتوفى سنة ٣٩٢ ويقول إنه قرأ كل ما سقط إليه منها، مثل التمام فى شرح شعر الهذليين وكتاب المعرب وكتاب الخصائص وكتاب سر الصناعة وكتاب المتعاقب وشرح شعر المتنبى وتفسير شعر الحماسة . ويجعل ختام مصادره كتب أبى الحسن على بن عيسى الرمانى المتوفى سنة ٣٨٤ وهى كتاب الجامع فى تفسير القرآن ، وكتاب المبسوط فى شرح كتاب سيبويه ، وهو شرح مشهور، وشرح موجز أبى بكر بن السَّرىّ بن السراج المتوفى سنة ٣١٦ ولعله يريد بموجزه كتابه المعروف باسم الأصول فى النحو ، وهو فى أبوابه وفصوله . وبجانب ذكْر ابن سيده لهذه المصادر الكثيرة التى كوَّن منها مادة كتابه يقفنا على ما ينقصها ، أو على الأقل ما ينقص الكثير منها من عدم النص على اللغات وعدم التفرقة بين الواوى واليائى فى الألفاظ وكذلك بين القلب والإبدال وبين ما هو جمع وما هو اسم جمع ، ويقول إن كثيرين من اللغويين لا يحققون فى حديثهم عن اشتقاق الكلمات ولا يعنون ببيان التأنيث والتذكير والمقصور والممدود . وقد يستشهدون على كلمة ببيت ليس فيها شىء منها إلا ما قد يتصوره الوهم . ويقول إنه سيقدم فى كتابه الأعم فالأعم على الأخص فالأخص ، وأنه سيأتى بالكليات قبل الجزئيات وأنه سيبتدئ بالجواهر ثم

يذكر الأعراض إلى غير ذلك مما يفيض فى بيانه . ونحن إنما يهمنا حديثه عن مصادره ، وأنه لم يكد يترك شيئاً منها إلا سجله ونص عليه ،وكثير منها كان يتألف من مجلدات ضخمة . أفنى عمره فى قراءتها واستيعابها وتمثلها أروع تمثل .

وكان ابن عبد البر النمرى القرطبى الحافظ الكبير المتوفى سنة ٤٦٣ يعاصر ابن سيده ،ومن أهم مصنفاته كتاب « الاستيعاب فى معرفة الأصحاب» وكتاب« الدرر فى اختصار المغازى والسير » الذى عرضنا له فى غير هذا الموضع ونراه يعنى فى الكتابين بذكر مصادره ،وقد أجملها فى الكتاب الثانى . وفيه يسوق رواياته لسيرة ابن إسحق المتوفى سنة ١٥٠ مفصلا لها قائلا : « ما كان فى كتابنا هذا عن ابن إسحق فروايتنا فيه عن عبد الوارث بن سفيان ،عن قاسم بن أصبغ ،عن محمد بن عبد السلام الخشنى ، عن محمد بن البرقى ، عن ابن هشام ، عن زياد البكائى ، عن محمد بن إسحق . وقراءةً منى أيضاً على عبد الله بن محمد بن يوسف ، عن ابن مفرّج ، عن ابن الأعرابى ، عن العطاردى ، عن يونس بن بكير ، عن ابن إسحق . وقراءة منى أيضاً على عبد الوارث بن سفيان ، عن قاسم بن أصبغ ، عن عبيد بن عبد الواحد البزّار ، عن أحمد بن محمد بن أيوب ، عن إبراهيم بن سعد ، عن ابن إسحق » . وواضح أنه لم يكتف فى سيرة ابن إسحق بقراءتها مكتوبة بل مضى يأخذها شفاها عن جِلّة الرواة ، حتى تكون خالية من كل تصحيف وتحريف ، ولم يأخذها عن طريق واحد ، بل تتبع طرقها الثلاثة التى انتشرت بها ، وهى طريق ابن هشام المعروف باسم سيرة ابن هشام وقد طُبعت فى عصرنا مراراً ، وطريق يونس بن بكير وبمكتبة القرويين بفاس مخطوطة من هذا الطريق ، ثم طريق إبراهيم بن سعد ، وبذلك كانت أمامه ثلاثة طرق أو ثلاث روايات لسيرة ابن إسحق ، ليقابل بينها ويقارن ، ويختار ما يرجحه عن بيّنة من هؤلاء الأعلام الذين رووا السيرة جيلا بعد جيل حتى انتهت إليه . ويذكر ابن عبد البر أنه اعتمد أيضاً على كتاب المغازى لموسى بن عقبة المتوفى سنة ١٤١ ويوضح ذلك قائلا : « وما كان فى الكتاب عن موسى بن عقبة ، فقرأته على عبد الوارث بن سفيان وأحمد بن محمد بن أحمد ، عن قاسم ، عن مطرّف بن عبد الرحمن بن قيس ،عن يعقوب ، عن ابن فُليح ، عن موسى بن عقبة ، ولى فى ذلك روايات

وأسانيدمذكورة فى صدر كتاب الصحابة، وهو يريد كتابه « الاستيعاب » وفيه يقول إن مارواه عن موسى بن عقبة فمن طريقين : أحدهما هذا الطريق ، عن يعقوب عن ابن فليح ، والثانى عن خلف بن قاسم عن أبى الحسن عن أبى العباس بن محمد ابن عبد الغفار يعرف بابن الوَنّ المصرى عن جعفر بن سليمان النوفلى عن إبراهيم ابن المنذر الحزامى عن محمد بن فليح ، عن موسى بن عقبة . والطريقان جميعا أخذهما ابن عبد البر قراءة على شيوخه الأثبات . ويقول إنه اعتمد كذلك على كتاب المغازى للواقدى المتوفى سنة ٢٠٧ ويذكر أن « فى الفهرسة » روايته لهذا الكتاب ، والفهرسة سجل يدوّن فيه العلماء رواياتهم للكتب عن أساتذتهم بأسانيدها المختلفة ؛ ويوضح حَمْلَتَهُ لهذا الكتاب فى مقدمة الاستيعاب قائلا : « أخبرنى به خلف عن قاسم ، عن أبى الحسن ، عن أبى العباس بن الوَنّ عن جعفر بن سليمان النوفلىّ ، عن إبراهيم بن المنذر الحزامى ، عن الواقدى » . وهذه المصادر جميعاً هى المصادر الأساسية حتّى اليوم للسيرة النبوية ومغازى الرسول صلى الله عليه وسلم ، وضعها ابن عبد البر أمامه مصابيح تهديه فى كتابته عن السيرة ومغازيها ، بعد أن استوثق من روايتها على خير وجه علمى ممكن . ويذكر بين مصادره كتابا لأبى بكر أحمد بن أبى خيثمة زهير بن حرب النسائى البغدادى وهو — كما مرّ بنا — من تلاميذ أحمد بن حنبل توفى سنة ٢٧٩ ويقول إنه رواه عن عبد الوارث عن قاسم ، عن ابن أبى خيثمة ، ومعروف أنه كان له كتاب التاريخ الكبير فى تعديل الرواة وتجريحهم ، ويبدو أنه كان له أيضاً كتاب فى السنن والحديث ، إذ يروى ابن عبد البر فى كتابه أحاديث مختلفة عنه . وقد روى أحاديث من غير طريقه ، ولكنه لم يُعْنَ ببيان كتبها ، لأنه عُنى مع كل حديث ببيان سنده وكأنه عد السند نفسه مصدراً واضحاً لروايته ، على نحو ماصنع بحديث جابر فى حجة الوداع فقد رواه بطريقين ، ويطابق ثانيهما رواية مسلم فى صحيحه وأبى دواد فى سننه ، ولم يذكرهما اكتفاء بشهرة هذا الطريق بين العلماء ، إذ لم يكن فى عصره عالم أو حافظ لايعرفه .

وكلما دار الزمن بنا دورة رأينا اهتمام العلماء بالمصادر يزداد ، توثيقاً لما يؤلفون ويصنفون ، ونقف قليلا عند ياقوت الحموى فى كتابيه « معجم الأدباء » ومعجم

البلدان » فإن من يرجع إلى كتابه الأول يجده يسجل فى مقدماته كثيراً من المصادر التى اعتمد عليها فى تأليفه مما يتصل بتراجم اللغويين والنحاة ، وذكر فى ثناياه بعض مصادره ، وبالمثل صنع فى كتابه « معجم البلدان » بل لقد أسهب إسهاباً طويلا فى بيان مصادره فيه ، وهو يفصّل القول فيها على هذا النمط : « قد صنَّف المتقدمون فى أسماء الأماكن كتباً ، وبهم اقتدينا ، وبهم اهتدينا ، وهى صنفان : منها ما قُصد بتصنيفه ذكر المدن المعمورة والبلدان المسكونة المشهورة ، ومنها ما قُصد به ذكر البوادى والقفار ، واقتُصر على منازل العرب الواردة فى أخبارهم والأشعار . . . فأما من قصد ذكر العمران فجماعة وافرة : منهم من القدماء والفلاسفة والحكماء أفلاطون وفيثاغورس وبطليموس وغيرهم كثير من هذه الطبقة ، وسموا كتبهم فى ذلك جغرافيا . . . ومعناه صورة الأرض : وقد وقفت لهم منها على تصانيف عدة جُهلت أكثر الأماكن التى ذُكرت فيها وأبْهم علينا أمرها ، وعُدمت ، لتطاول الزمان فلا تُعْرف» . وواضح أنه يبدأ مصادره بالمصادر اليونانية التى وضع العرب على أساسها كتبهم الجغرافية ، ويقول إنه قرأ عِدَّةً منها ، غير أن الأماكن التى ذُكرت فيها انبهمت أو عَفَتْ آثارها لطول الزمان بينه وبين جغرافيى اليونان القدماء . ورجوع ياقوت إلى هذه المصادر اليونانية المترجمة يشبه رجوعنا إلى المصادر الأجنبية فى الموضوعات المتصلة بها . ويذكر بعقبها الجغرافيين الإسلاميين الذين عُنوا بالبلاد والممالك وعيَّنوا مسافة الطرق والمسالك ، ولا يكاد يكون هناك جغرافى إلا ويذكره ، فهو يذكر ابن خُرْدَاذْبَه ، وأحمد بن واضح اليَعْقوبى والجَيْهانى وابن الفقيه وأبا زيد البَلْخى والإصْطَخْرى وابن حَوْقَل والبشَّارى صاحب أحسن التقاسيم والحسن بن محمد المهلبى وابن أبى عَوْن البغدادى وأبا عُبَيْد البَكْرى صاحب كتاب المسالك والممالك . ثم يذكر مَن صَبُّوا عنايتهم على جغرافية جزيرة العرب ومنازلها البدوية ، من مثل الأصمعى ، ويقول إنه ظفر بكتابه رواية لابن دريد عن عبد الرحمن بن أخى الأصمعى عن الأصمعى ، ومثل هشام بن محمد الكلبى فى كتابه اشتقاق البلدان وأبى عبيد السَّكونى والحسن بن أحمد الهَمْدانى فى كتابه جزيرة العرب ، وأبى محمد الأسود الغُنْدجانى فى كتابه مياه العرب ، وأبى زياد الكلابى فى نوادره ويقول إن فيها قدراً صالحاً وقفت

على أكثره، ثم محمد بن إدريس بن أبي حفصة في كتابه مناهل العرب والزمخشري في كتاب لطيف له في ذلك وتلميذه أبي الحسن العمراني وما زاده على كتاب أستاذه. ويذكر أن لأبي عبيد البكري في أماكن جزيرة العرب كتابا سماه « معجم ما استعجم من أسماء البقاع » ويقول إنه لم يره على الرغم من بحثه طويلا عنه . ثم يقول إنه نظر أيضاً في كتاب ما اختلف وائتلف من أسماء البقاع للحازمي، وكان عجبه شديداً حين رآه مُقْتَبَساً من كتاب ألّفه أبو الفتح نصر بن عبد الرحمن الإسكندري النحوي، وهو بنفس الاسم أو العنوان : « ما اختلف وائتلف من أسماء البقاع » وينوّه بهذا الكتاب ويقول إنه تأليف رجل ضابط قد أنفد في تحصيله عمراً وأحسن فيه عيناً وأثراً، وكل مانقله منه قد نبّه إليه وأحاله عليه، حتى لا يضيع نَصبه ولا يخمل ذكره . ثم يقول إنه بالإضافة إلى هذه الكتب الجغرافية المدوّنة التي اعتمد عليها في مادّة كتابه رجع إلى دواوين العرب القدماء والعباسيين ، ناقلا منها ومن تواريخ أهل الأدب والمحدّثين ، كما نقل من أفواه الرواة ومن تفاريق الكتب . وسجّل بجانب ذلك كله مشاهداته في رحلاته وأسفاره . وعلى هذه الشاكلة لم يترك ياقوت مصدراً اطلع عليه وأفاد منه إلا ذكره . وذكر أيضًا مصدرين آخرين هما سماعه من العلماء الثقات الذين يسميهم الرواة ، ثم رحلاته في البلاد العربية وتطوافه فيها ومشاهداته وهي مصدر جغرافي حي، إذ يتحدث عن كثير من البلدان حديث المعاين المشاهد . ونراه في كل بلد كبير يذكر من نشأوا بها و عاشوا فيها من جِلّة العلماء والأدباء كُتّاباً و شعراء ، مما يضاعف قيمة كتابه ويجعله مصدراً من مصادر الأدب ورجاله وكثيراً ما يذكر بعض الأشعار في البلدان وفي أسماء البقاع ومناهل المياه .

ونعرض لمثل من كتب تفسير القرآن الكريم هو البحر المحيط لأبي حيان المتوفى سنة ٧٥٤ ونراه حريصًا في مقدمته له على ذكر مصادره التي صَنّفَ منها مادته الغزيرة ، وهي مادة اتصلت بعلوم مختلفة ، وهو يُحْصِي المصادر المتصلة بكل منها ، أما في علم اللغة فيذكر كتاب الفصيح لثعلب ومعجمي المخصص والمحكم لابن سيده وتهذيب اللغة للأزهري والموعب لتَمّام بن غالب المعروف بابن التَّيّاني والجامع لأبي عبد الله بن جعفر القَيْرَواني المعروف بالقَزّاز ، ومعجم

الصّحاح للجوهرى والبارع لأبى على القالى ومجمع البحرين للصاغانى ، ودواوين طائفة من الشعراء الجاهليين وكتاب الأفعال وتصاريفها لكل من ابن القُوطيّة وابن طريف والسَّرَقُسْطِى وابن القَطّاع . ويذكر فى علم النحو كتاب سيبويه وكتاب الممتع فى التصريف لابن عصفور وكتاب التسهيل لابن مالك . ويقول إنه أخذ هذا الفن على أستاذه أحمد بن إبراهيم بن الزبير المتوفى سنة ٧١٠ . ويذكر فى علم البيان والبديع مقدمة ابن النقيب المصرى المتوفّى فى القرن السابع لتفسيره العظيم وكانت فى مجلدين ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ، ويقول إنه درس هذا الفن أيضًا على أستاذه ابن الزبير . ويُحْصى فى الحديث النبوى طائفة من أمهاته مثل صحيحى البخارى ومسلم وسنن أبى داود وسنن النَّسائى وسنن ابن ماجه والجامع للترْمذى ومسند الشافعى ومسند الطيالسى ومسند الدارمى وسنن الدّارَقُطْنىّ ومعجم الطبرانى الكبير ومعجمه الصغير ومستخرج أبى نُعَيْم على مسلم . ويذكر فى أصول الفقه كتاب المحصول لأبى عبد الله محمد بن عمر الرازى وكتاب الإشارة لأبى الوليد الباجى ، ويقول إنه أخذ هذا الفن عن أستاذيه ابن الزبير وفضل بن إبراهيم المعافرى ، ويشير هنا إلى آخرين من أساتذته درسوا هذا العلم وأسهموا بالتأليف فيه . ويقول إنه درس علم الكلام على الشيخ شمس الدين الأصبهانى . ويذكر فى علم القراءات كتاب الإقناع لابن الباذش فى القراءات السبع وكتاب المصباح لأبى الكرم الشهرزورى فى القراءات العشر ويقول إنه قرأ القرآن بقراءاته السبع فى غرناطة على ابن الطّبّاع وعبد الحق بن على الأنصارى . كما قرأه بقراءاته الثمان بثغر الإسكندرية على ابن المربوطى ، وبالقاهرة على الشيخ فخر الدين المليجى ، ويقول إن له فى القراءات منظومة فى ألف بيت وأربعة وأربعين . ثم يعرض لكتب التفسير ويشيد بتفسير الزمخشرى المتوفى سنة ٥٣٨ وتفسير عبد الحق بن عطية المتوفى سنة ٥٤١ . ثم يعيّن من روى عنهم التفسيرين ، أما تفسير الزمخشرى فأخذه عن أستاذه ابن الزبير قراءة وإجازة . ويقول إنه أخبره به عاليًا أبو الحسن المقدسى عن أبى طاهر الخشوعى . وأما تفسير ابن عطية فأخذه عن أبى على الحسن بن عبد العزيز القرشى قراءة منه عليه لبعضه ومناولةً عن الحافظ أبى الربيع سليمان بن موسى الكلاعى ، عن ابن حبيش الذى قرأه جميعه على مصنفه ، وأخذه أيضًا عن أبى الحسن محمد بن أبى عامر يحيى بن

عبد الرحمن الأشعرى إجازة كتبها له بخطه بغرناطة ، عن أبى الحسن على بن أحمد الغافقى بقرطبة عن ابن عطية . ويقول إنه اعتمد فى أكثر نقوله فى كتابه على كتاب التحرير والتحبير لأقوال أئمة التفسير لابن النقيب وكان فى مائة سفر . وواضح أن أبا حيان يعيِّن من أخذ عنهم علوم النحو والبيان وأصول الفقه وعلم الكلام والقراءات وتفاسير الذكر الحكيم ، ويُعْنَى خاصة ببيان من روى عنهم تفسير الزمخشرى وابن عطية لأنه كثير المراجعة لهما فى تفسيره .

ولانكاد نقرأ كتاباً مهمًّا منذ القرن الرابع الهجرى إلا ومعه مثل هذه المصادر الكثيرة ، ولعل علماً لم يُعْنَ حَمَلَتُهُ والمؤلفون فيه بذكر طرقه ورواته مثل علم القراءات ، أو بعبارة أخرى بذكر مصادره ، ومن يرجع إلى كتاب السبعة لابن مجاهد المتوفى سنة ٣٢٤ يجده يُعْنَى ببيان رواية الأئمة السبعة عن جلّة التابعين والصحابة عن الرسول صلى الله عليه وسلم . ثم يحصى الطرق إلى كل إمام من السبعة طريقاً طريقاً ، وقد أخذت تتكاثر هذه الطرق مع طول الزمن . حتى غدت تُعَدّ بالعشرات ، فالقارئ الثبت لا يعرف طريقا واحداً إلى الإمام الكبير ، بل يعرف عشرات الطرق ، وبذلك ظلت الرواية للقراءات حيّة بجانب المؤلَّفات المدوَّنة ، بل إن هذه المؤلفات لا يدوّنها إلا مَنْ روى تلك الطرق ، وشهد له بروايتها أساتذته من القراء النابهين . وكل حرف من حروف القرآن الكريم معه طريقه أو قل مصادره . ولا نقرأ فى كتاب النشر فى القراءات العشر لابن الجزرى أو الإتحاف فى القراءات الأربع عشرة لابن البنّا الدمياطى حتى تهولنا هذه الطرق التى كانت منقوشة نقشاً ، بل محفورة حفراً فى أذهان القراء ، يأخذها خالفهم عن سالفهم جيلا بعد جيل ، وما تدوينها إلا تسجيل كتابىّ لروايتها بجميع هيئاتها وجميع شاراتها وكل ما يسمها من تسهيل أو إمالة . ونظن ظنًّا أن هذه العناية الشديدة بمصادر القراءات هى التى أشعلت فى نفوس القوم منذ أول الأمر الحرص على ذكر المصادر والمبالغة فى ذلك وخاصة فى علوم اللغة والبلاغة ، ومن يرجع إلى شرح السبكى لتلخيص القزوينى فى علوم البلاغة يجده يذكر فى مقدمته أنه رجع إلى نحو ثلثمائة مصدر ، إذ لم يترك كتاباً فى البلاغة ولا بحثاً يتصل بها فى كتاب من كتب علم الأصول إلا رجع إليه وأفاد منه . وتتوالى عند السيوطى فى

مقدمة كتابه بغية الوعاة فى تراجم النحاة عشرات المصادر ، وبالمثل فى مقدمة كتابه الإصابة فى تراجم الصحابة ، وفى مقدمة الإتقان فى علوم القرآن وهو لا يترك بابًا فيه ولا مسألة دون أن يحصى كل ما كتب فيهما ويسجله تسجيلا دقيقًا ، بحيث نصبح بإزاء مئات من المصادر وحشود لا تكاد تحصى .

وكانوا أحيانًا لا يسجلون مصادرهم فى مقدمات كتبهم ، ولكن حين ينقلون من مصدر فى تضاعيفها يسجلونه وينقلون لفظه بكلماته وحروفه ، ومن خير ما يصور ذلك كتاب المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد الذى تحدث فيه — كما مرَّ بنا — عن مصر والمغرب والأندلس وما كان فى كل بلد من بلدانها جميعًا من نشاط شعرى وشعراء فإنه عُنى بذكر مصادره عناية دقيقة . ومَنْ يرجع إلى القسم الأندلسى الذى نشرته بدار المعارف يجد كتاب المسهب للحِجارى يتردَّد فيه ، وهو أصله الذى بُنى عليه ، وتتردَّد معه فى التعريف بجغرافية البلدان الأندلسية كتابات أحمد بن محمد بن موسى الرازى ، وكتاب المسالك والممالك لابن حوقل ، وكتاب فرحة الأنفس لابن غالب . أما تاريخ الأندلس فينقل فيه عن ابن حيان مؤرخها ، وعن تاريخ إفريقية والمغرب للرقيق القيروانى ، وعن نَقْط العروس لابن حزم ، وتاريخ غرناطة للملاحى . وفى كتب التراجم العامة ينقل عن تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضى وجذوة المقتبس للحميدى ، والصلة لابن بشكوال . وينقل فى كتب التراجم الخاصة عن كتاب القضاة لابن حيان ، وكتاب آخر فى نفس الموضوع لابن عبد البر . أما الشعر والشعراء فينقل فيهما عن كتاب الحدائق لابن فرج الجيَّانى ، وكتاب البديع فى فصل الربيع لحبيب ، وكتاب حديقة الارتياح فى وصف حقيقة الراح لأبى عامر محمد بن مسلمة ، وكتاب الحديقة فى البديع لأبى محمد الحجارى ، ورسالة الطرف للشقندى ، وسقيط الدرر ولقيط الزهر فى بنى عباد وأشعارهم لابن اللبانة ، والمطمح وقلائد العقيان للفتح بن خاقان ، واليتيمة للثعالبى ، والذخيرة لابن بسام ، وسمط الجمان لأبى عمرو بن الإمام ، وزاد المسافر لأبى بحر صفوان بن إدريس ، وكتاب المغرب فى آداب المغرب لابن اليسع ، وخريدة القصر للعماد الأصفهانى ، وعقود الجُمان فى شعراء الزمان للكمال بن الشعَّار ، والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دِحْية ، وكتاب مُلَحِ الزجالين للحسن بن أبى نصر

الدبّاغ ، وبعض دواوين الشعراء النابهين مثل ابن الزقاق والرصافى .

ولعل فى هذا كله ما يصور مدى احتكام أسلافنا إلى المصادر وانتفاعهم بها ونصّهم عليها فى مقدمات كتبهم وفى تضاعيفها ، على اختلاف أنواعها وموضوعاتها ، وكانوا غالبًا إذا نقلوا منها لم يلخصوا ولم يحرفوا فى عباراتها ، بل يتقيدون بالألفاظ تقيداً شديداً ، مع تسمية المنقول عنه من الكتب أو من الأساتذة والشيوخ ، دقةً فى النقل ومبالغةً فى التحرى .

٣

نقد القدماء للمصادر

لعل أمة لم تُعْنَ بنقد المصادر كما عُنيت الأمة العربية ، وكان أهم ما دفعها إلى ذلك عنايتها بالحديث النبوى ؛ فكل حديث تُعْرَضُ مصادره على النقد أو قل على التشريح ، مما جعلهم يؤلفون مجلدات فى الرواة أو كما يسمونهم رجال الأسانيد يتتبعونهم فيها تتبعًا دقيقًا ، مصورين لحياتهم وسلوكهم وكل ما اضطربوا فيه من شئون الحياة العملية ، حتى يكونوا على بينة من جميع أمورهم ، ومن أقدم من ترجم لرواة الحديث ابن سعد فى طبقاته .

والتجريح لرواة القرن الأول قليل . وذلك قبل أن تتكاثر الأهواء وتتعدد النحل ، فلا يوجد بينهم ضعيف إلا الواحد بعد الواحد مثل المختار الثقفى الكذاب المتوفى سنة ٦٧ والحارث بن عبد الله الأعور المتوفى سنة ٦٥ . وكلما تقدمنا مع الزمن كثر المجرَّحون . لكثرة الأهواء ولقلة الضبط ، ولم يكن ذلك غائبًا عن الأئمة مثل أبى حنيفة المتوفى سنة ١٥٠ فقد كان يضعّف طائفة من الرواة فى مقدمتهم جابر ابن يزيد الجُعْفِىّ المتوفى سنة ١٢٨ . وضَعَّف الأعمشُ معاصره المتوفى سنة ١٤٧ طائفة وعدَّل آخرين . ولم يكن الأئمة حينئذ يروون إلا عن ثقات ، كما صنع مالك بن أنس المتوفى سنة ١٧٩ فى كتابه « الموطّأ » . وتكلموا أو أخذوا يتكلمون فى بعض الرواة ، وكان مَنْ جَرَّحوه لا يندمل جرحه . ثم خلَف يحيى ابن معين المتوفى سنة ٢٣٣ ، وكان يحيى شديد التحرز فى تعديل من عدَّل من الرواة وتجريح من جَرَّح منهم . ويُرْوَى برهانًا على ذلك أنه قدم حَرَّان فى شمالى

العراق فطمع أبو سعيد يحيى بن عبد الله بن الضحاك المتوفى سنة ٢١٨ فى أن يجىء إليه ويروى عنه بعض ما كان يحدّث به عن الأوزاعى محدث الشام المتوفى سنة ١٥٧ وأرسل إليه بِصُرَّة فيها ذهب وطعام طيب ، فقبل الطعام وردّ الذهب ، غير أنه لم يَفِدْ عليه . ولما همّ بالرحيل سألوه عنه ، فقال : والله إن صلته لحسنة ، وإن طعامه لطيب إلا أنه لم يسمع من الأوزاعى شيئاً .

وقد بيَّن فى كتابه « التاريخ والعلل » الثقة كالشهاب الساطع ، والضعيفَ الذى لا تزال به مسكة من الصحة ، والجريحَ الذى ليس فيه أى فضل من صحة والذى يجب أن يسقط حديثه . وكان يعاصره على بن عبد الله المدينى المتوفى سنة ٢٤٣ وله تصانيف كثيرة فى العلل والرجال . وأخذ كثيرون من معاصريهما ومن خلفوهما يؤلفون فى الجرح والتعديل وفى مقدمتهم البخارى المتوفى سنة ٢٥٦ ، وكان لا يجرّح إلا بأدنى تصريح ، فكان يقول فى الرجل المتروك أو الساقط : « فيه نظر أو سكتوا عنه » ولا يكاد يقول فلان كذاب ولا فلان يضع الحديث ، لشدة ورعه ، وأبلغُ تضعيفه وأشدُّه فى المجروح قوله : منكر الحديث . وعن ابن القطّان قال البخارى : كل من قلت فيه منكر الحديث فلا تحلّ الرواية عنه . وأجمع السابقون على أن كتابه فى تاريخ الرجال أو الرواة كتاب لم يُسْبَقْ إليه ، ومن ألَّف بعده فى تاريخهم أو فى أسمائهم أو فى كُناهم اعتمد عليه . ومن معاصريه الذين تشدّدوا فى التعديل والتجريح أبو حاتم الرازى المتوفى سنة ٢٧٧ . ويُعْنَى بهذا العلم كثيرون حتى ليُعَدُّونَ فى كل قرن وكل قطر إسلامى بالعشرات يصنفون المجلدات الضخمة يعدّلون ويجرّحون ، وقد قسمهم الذهبى ثلاثة أقسام : قسم يتثبَّت فى التعديل إلى أقصى حد ، حتى ليتعنَّت فى التوثيق لأدنى غلطة من الراوى أو أدنى شبهة ، على نحو ما كان يصنع يحيى بن معين وأبى حاتم الرازى ، ولهذا توقف بعض المحدِّثين بإزاء من ضعَّفاه إذا وثَّقه غيرهما ، وقالوا إنه لا يقبل فيه الجرح أو التجريح إلا مفسَّراً أو معلَّلا أو بعبارة أخرى إلا أن يساق على تجريحه برهان ، أما من لم يوثقه غيرهما فيقبل إطلاق الجرح فيه ، دون حاجة إلى تعليل أو تفسير ، وفى بيان ذلك يقول السبكى : « إننا لا نطلب التفسير فى كل أحد ، بل إنما نطلبه حيث يحتمل الحال شكّاً ، إما لاختلاف فى الاجتهاد ، أو لتهمة يسيرة

فى الجارح أو نحو ذلك مما لا يوجب سقوط قول الجارح ولا ينتهى إلى الاعتبار به على الإطلاق ، بل يكون وسطاً بَيْنَ بَيْنَ ، أما إذا انتفت الظنون واندفعت التهم وكان الجارح حَبْراً من أحبار الأمة مبرّأً عن مظانّ التهمة ، أو كان المجروح مشهوراً بالضعف متروكاً بين النقاد فلا نتلعثم عند جرحه ، ولا نُحْوِج الجارح إلى تفسير . . . فنحن نقبل قول ابن معين فى إبراهيم بن شعيب المدنى ، شيخ روى عنه ابن وهب: إنه ليس بشىء، وفى إبراهيم بن يزيد المدنى: إنه ضعيف وفى الحسين بن الفراج الخياط : إنه كذاب يزيف الحديث. وإن لم يبيِّن الجرح لأنه إمام مقدَّم فى هذه الصناعة » . ويُفْهم من الكلام الآنف الذكر أن أحداً لم يوثقهم ، فثبتت عليهم وصمة التجريح دون منازع . يقول الذهبى: والقسم الثانى من المصنفين فى التعديل والتجريح متسمح ، ويمثل له بالترمذى صاحب الجامع الصحيح أحد كتب السنّة الستة المتوفى سنة ٢٧٩ وبالحاكم النيسابورى وهو ابن البيِّع محمد ابن عبد الله بن محمد المتوفى سنة ٤٠٤ . والقسم الثالث قسم معتدل ويمثل له بأحمد بن حنبل المتوفى سنة ٢٤١ وكلامه فى الرواة باعتدال وإنصاف ومثله ابن القطان عبد الله بن عدى الجرجانى المتوفى سنة ٣٦٠ ومصنَّفه « الكامل فى الجرح والتعديل» مصنَّف بلغ الغاية ، ومن المعتدلين فى رأى الذهبى الدَّارَقُطْنى الشافعى أبو الحسن على بن عمر المتوفى سنة ٣٨٥ وله كتاب الضعفاء والمتروكين وكتاب العلل .

وكان التعديل يقوم على أساس اتصاف الراوى بالعدالة وثبوت الأهلية للرواية ، فلا بد أن يكون ممن عُرفوا بالتقوى والصدق والأمانة ، ولا بد أن يكون له من الدراية باللغة ما يمكنه من رواية الحديث ، كما يكون له من الفهم ما يجعله ينطق به صحيحاً دون تحريف ، أى أنه لا بد أن يكون حاذقاً بضبط الأحاديث ، محسناً للنطق بها نطقاً سليماً ، ولا بد أن تكون ذاكرته جيدة حتّى لا يخبط ولا يخلط فيما يروى . وكانوا يتتبعون الراوى المعدَّل طوال حياته حتّى إذا ضعفت ذاكرته أو غيَّر الكِبَرُ حافظتَه نَصّوا على ذلك حتى تَبْطُل الراويةُ عنه حينئذ، على نحو ما لاحظوا على الحافظ أبى العباس محمد بن موسى المتوفى سنة ٧٩٢ ، فإن ذاكرته تغيرت فى آخر عمره ونسى غالب محفوظاته ، فنَصّوا على ذلك خشية النقل عنه فى هذه الحال ، ومثله إبراهيم بن محمد سبط ابن العجمى الملقب بالبرهان

الحلبى ، فإنه كان ورعًا زاهداً يُحمَلُ عنه الحديث حتى أصابه الكبر ووهنت ذاكرته ، فانصرفوا عنه . وقد يكون الراوى الصالح متساهلاً فى الرواية والأخذ عن الشيوخ ، فيكثر الخطأ عنده غفلةً دون أن يدرى ، ولذلك جرّحوا مثل هذا الراوى ولم يقبلوا منه ما يرويه ، لما يدخل على روايته من الخطأ غير المقصود .

أما التجريح فكان يقوم على اتصاف الراوى بنقص العدالة والصدور عن الهوى أوعن الكذب أوعن التخليط ، فإذا عُرف الراوى بشىء من الخلط أو من الكذب أو من الهوى أو من الفسق سقطت روايته . ويدخل فى الهوى الإلحاد أو المعرفة به ، وكذلك اعتناق المذاهب والنحل المنحرفة ، على نحو ما يعرف عن المعطّلة والمبتدعة وغلاة الشيعة ، فكل هؤلاء لا تُقبَلُ روايتهم للأحاديث لأنه يُخْشَى أن يُدْخلوا عليها نصرةً لمذاهبهم وأهوائهم أحاديثَ غير صحيحة . وقد حمل ابن قتيبة فى كتابه «تأويل مختلف الحديث» على المعتزلة ، ذاهبًا إلى أنهم صنعوا كثيراً من الأحاديث انتصاراً لآرائهم . ومن أهم مراصد القوم فى التجريح كونُ الراوى لم يلق من حدّث عنه ، وكانوا يعرفون ذلك عن طريق بلدان الرواة وأزمنة وفياتهم . ويسمّى الحديث حديثًا مرسلا ، وقد يكون مكذوبًا أو مدلّسًا ، ويوضح ذلك أن بعض المحدثين رأى يونس بن محمد البغدادى يروى بعض الأحاديث عن الليث بن سعد فقيه مصر ، وحقًا هو معاصره ، غير أنه لاحظ اختلاف بلديهما ، فتوهمً انقطاعًا بينهما . وحاول بعض المحدثين أن يجد مخرجًا من ذلك لعدالة يونس بن محمد وصدقه ، فقال لعله لقيه فى الحج ، ثم لم يلبث أن عرَف من كتب الرجال أن الليث دخل بغداد ، فصحّح الحديث ونفى عنه الشك والتهمة .

وإذا كان كل حديث نبوى يحقّق سنده أو قل مصدره على هذا النمط فإن كتب الحديث ومصنفاته حُققت وفحصت فحصًا واسعًا ؛ فُحص رجالها أو رواتها على نحو ما فَحَصُوا رواة السند الواحد ، حتى الصحيح منها الذى لا يرقى إليه أى شك مثل صحيح البخارى وصحيح مسلم نجدهم يفحصون رواتهما فحصًا واسعًا ، ويؤلفون فيهم مصنفات مختلفة . وقد اشتهر الدّارَقُطْنِيّ بأنه تعقب فى كتابه الاستدراكات وجوه الضعف فى بعض أحاديث رواها الشيخان ، وكأن جلالة قدرهما لم تقف حائلا بين الحفّاظ وبين نقدهما فقد مضوا يتصفحون

كتابيهما ، بل يمتحنون كل حديث فيهما ، محاولين بكل ما استطاعوا أن يزنوا الأحاديث حديثاً حديثاً بموازين النقد العلمي الدقيق . وفى الوقت نفسه نرى الحاكم النيسابورى يضع نصب عينيه ما اشترطه البخارى ومسلم فى رواتهما من شروط دقيقة : ابتغاء للصحة والثقة غاية الثقة بما يرويان ، ويأخذ فى درس ما لم يروياه من الأحاديث ورواه غيرهما ، محاولا أن يستخرج منها ما تنطبق عليه شروطهما أو شروط أحدهما . ويصنّف فى ذلك كتابه « المُسْتدرك على ما فى الصحيحين » ويلاحظ الحفّاظ عليه أنه تساهل فى مُسْتدركه ، أو بعبارة أدق دخل عليه فيه شيء من الأحاديث الموضوعة فضلا عن الضعيفة ، مما جعل محدثاً متأخراً هو على بن أحمد الملقّن المتوفَّى سنة ٨٠٤ يصنف كتابه : « النكت اللطاف فى بيان الأحاديث الضعاف المخرَّجة فى مُسْتدرك الحاكم النيسابورى » . ويؤلف ابن الجوزى المتوفى سنة ٥٩٧ — كما لاحظ ذلك السخاوى فى كتابه « الإعلان بالتوبيخ » — كتاباً فى الأحاديث الموضوعة ، ويتوسع فى ذلك حتى يدرج فيها بعض الأحاديث الصحيحة فضلا عن الضعيفة . ويلاحظ ابن حجر فى تهذيبه فى أثناء حديثه عن أبان بن يزيد العطار أن لابن الجوزى كتاباً فى الضعفاء وأنه فيه يذكر من طَعَن فى الراوى ولا يذكر من وثّقه ، وربما كان ابن الجوزى معذوراً ، لأنه لم يطّلع على التوثيق .

وإنما أطلنا فى بيان ذلك كله لنلل فى وضوح على أن دراسة الحديث ورواته ومصنفاته دَعَمَتْ فى قوة نَقْدَ المصادر فيه وهو دعم انساب منه إلى كل فروع الدراسات اللغوية والأدبية . ومرَّ بنا فى غير هذا الموضع فحص القدماء لرواة اللغة والشعر منذ القرن الثانى الهجرى ، فقد كان فى الكوفة أمثال حماد الراوية الفاسق الزنديق وابن الكلبي وجنّاد وغيرهم ممن جرّحهم العلماء الأثبات ورفضوا روايتهم ، وكذلك كان بالبصرة خلف الأحمر وأضرابه من الوضّاعين الذين نَصّ العلماء على كذبهم ووَضْعهم على ألسنة العرب ما لم ينظموه . وكان بجانب هؤلاء الرواة المتهمين فى البلدتين رواة ثقات مثل المفضل الضبى وابن الأعرابى وأبى عمرو الشيبانى فى الكوفة والأصمعى وأبى زيد والأخفش فى البصرة وكان العلماء بالشعر يميزونهم من المتهمين الوضاعين ، وبذلوا فى ذلك جهوداً خصبة استضاءوا فيها بنقد المحدّثين

لرواتهم وما وضعوا من مصطلحات التجريح والتعديل . ويظل هذا الصنيع ينمو حتى يتلقفه السيوطى فى كتابه المزهر ، فإذا هو يطبّق على رواية اللغة والشعر المصطلحات المعروفة فى علم مصطلح الحديث ، ففى الشعر واللغة كما فى الحديث متواتر ومنقطع ومرسل ومُعْضل وشاذ ، وكل نوع معه رواية توضحه توضيحاً كافياً ، وكأننا بإزاء عمل من أعمال المحدّثين وكل ما وضعوه لصحة الحديث وضعفه ووضعه من مصطلحات دقيقة . وأضاف اللغويون إلى ذلك نقداً وتشريحاً لمتون الروايات على نحو ما مرّ بنا عند أبى الفرج الأصبهانى ومراجعته لأشعار الشعراء التى لم يثق فيها على دواوينهم برواياتها المختلفة . وهو فى الحق فحص واسع للمصادر ، حتى فى الخبر الواحد وفى القطعة القصيرة من الشعر بالضبط كفحص المحدّثين للحديث الواحد ورواته الذين حملوه وأدوه على مر الأجيال . وحتى العلماء الموثّقون كانوا يراجعون ضبطهم لألفاظ ما يروون من اللغة والشعر خشية أن يكون قد وقع منهم تصحيف أو تحريف أو لم يتبينوا النطق الصحيح للفظة من الألفاظ ، وكتبوا فى ذلك رسائل تصور تصحيفات جلة من العلماء ، ممن لا يُظَنّ عليهم الغلط أو التصحيف .

وفى رواية اللغة والشعر والحديث النبوى وفى كل فن تنبه أسلافنا إلى ما تجرّه المنافسة من تجريحات وأحكام خاطئة ، على نحو ما رُوِى عن ابن معين فى الشافعى وذكْره له بما أنكره عليه ابن حنبل وغيره ، وقيل ردّاً للأمر إلى نصابه إنه لم يُرِد الإمام الشافعى ، وإنما أراد ابن عم له يسمى إبراهيم بن محمد الشافعى المتوفى سنة ٢٣٧ وذلك هو الصحيح ، لأن ابن معين ما كان ليجهل الشافعى الإمام العظيم . ومن غلوّ المنافسة أن نرى محمد بن يحيى الذُّهْلى محدّث نيسابور يأمر تلاميذه حين نزل ببلدته البخارى إمامُ أهل الحديث غير منازَع أن يختلفوا إلى مجلسه ، حتى إذا رآهم ينفضّون عنه إلى الاستماع من الإمام الكبير امتلأ قلبه بالحسد له والبغضاء ، وسوّلتْ له نفسه أن ينعته بأنه ممن يقولون بأن القرآن مخلوق حتى يصرف الطلاب عنه . ولم يكن البخارى يقول بذلك يوماً . وماج الطلاب واضطربوا ، حتى بيّن لهم البخارى حقيقة رأيه وأنه لم يكن يقول بهذا الرأى الذى رآه المعتزلة . والذُّهْلى إنما لحقته آفة الحسد فى العلم ، والعلم — كما قال البخارى —

رزقُ الله يعطيه مَنْ يشاء . ونرى ابن عبد البر حافظ قرطبة المشهور يعقد فى كتابه « جامع بيان العلم » باباً لكلام الأقران المتعاصرين من العلماء بعضهم فى بعض ، ويقول إنه لا يُقْبَلُ اتهام موثق فى موثَّق يماثله ، وخاصة إذا كان بينهما من التنافس ما يدفع أحدهما إلى الكلام فى معاصره بما هو منه بَراء .

ومما تنبَّه له أسلافنا من قديم العصبيةُ فى المذهب، مما قد يحمل على التجريح ، ولذلك توقفوا إزاء تجريح أهل السنة للمعتزلة على نحو ما نرى عند ابن قتيبة فى تجريحه لهم فى كتاباته . وتوقفوا طويلا إزاء تجريح الفقهاء للمتصوفة من المعتدلين الذين كانوا لا يؤمنون بما يخالف أصول الشريعة ، وهم المسمون بأهل الحقيقة والشريعة معاً أمثال الحارث المحاسبي المتوفى سنة ٢٤٣ ، وكان ابن حنبل يهجره ويشدّد فى النكير عليه ، لما يرى عنده من التماس للحقيقة الإلهية بصورة تخالف ما عهده عند أهل الشريعة ، فهجره وجفاه . ومن هذا الباب ما حدث بين الشيعة الغالين وأهل السنة ، فإنه ينبغى الاحتياط إزاء كلام غلاة الشيعة فى أهل السنة ونسبتهم أحياناً بعض الشعراء إلى عقيدتهم ونسبة بعض الأشعار إلى شعرائهم . وكان الأسلاف متنبِّهين إلى ذلك على نحو ما نجد عند أبى الفرج الأصبهانى ، فإنه وجد بعضاً من رواة الشيعة ينسبون إلى الفرزدق قصيدة فى على بن الحسين الملقب بزين العابدين ، وهى القصيدة الميمية المشهورة التى تحمل قول صاحبها فى ممدوحه :

هذا الذى تعرف البَطْحاءُ وَطْأَتَهُ ... والبيتُ يعرفه والحِلُّ والحَرَمُ

فأنكر نسبتها إليه وردَّها إلى صاحبها الحقيقى وهو الحزين الكنانى الذى نظمها فى مديح عبد الله بن عبد الملك بن مروان . وبالمثل كانوا يتحروْن فى كلام أصحاب الفرق عامة ، وخاصة المجسمة إذ كانوا يسارعون إلى نعت خصومهم بالكذب وبكل ما يسوء ، فطبيعى ألا يُقْبَل كلام أحد منهم فى شيخ من الشيوخ ، ويقال إن أحدهم سُئل عن الحافظ الكبير أبى حاتم بن حبَّان البستى المتوفى سنة ٣٥٤ وكان من كبار رواة الحديث وحفَّاظه وأئمته النابهين فقال : ليس له كبير دين ، نحن أخرجناه من سجستان ، لأنه أنكر أن يكون الله محدوداً . وهى ليست شهادة على ابن حبان إنما هى شهادة له بأنه كان ينزه الله عن الجسمية وأن تكون له حدود تَحُدُّ ذاته .
ويقول السبكى إنه وصل الحال ببعض المجسِّمة المسمَّون بالخطَّابية أنْ كَتَب

شرح صحيح مسلم للنووى ، حتى إذا بلغ أحاديث الصفات حذف ما تكلم به النووى فيها على أساس عقيدته الأشعرية التى تخالف عقيدة هذا المجسّم من أساسها . فحتّى الكتب كانوا يحذفون منها ،وقد يحرّفون فيها بحيث تصبح حاملة لآرائهم ومعتقداتهم . ولم يقف أسلافنا عند هؤلاء المجسّمة وحدهم وما جرّتهم عقيدتهم إليه من الحملة أو تشديد النكير على مخالفيهم ، بل عمموا ذلك فى أصحاب العقائد المتخالفة فقالوا لا يُقْبل كلام صاحب عقيدة فيمن لا يؤمن بعقيدته مطلقاً إلا أن يكون ثقة عدلا منصفاً ورِعاً تقياً بحيث يحجزه ذلك كله عن الوقوع فى خصوم عقيدته والطعن فيهم .

ويلاحظ السبكى فى كتابه « معيد النعم » أن من الفقهاء والمؤرخين مَنْ تأخذه الحمية لبعض المذاهب ،حتى ليركب الصعب والذلول فى العصبية ، ونراه يعرض ذلك عرضاً مفصلا فى ترجمة أحمد بن صالح المصرى بطبقاته الكبرى ويضرب مثلا شيخه الذهبى الحافظ المشهور المتوفى سنة ٧٤٨ فإن كتابه الكبير فى التاريخ والتراجم أكثر فيه — كما يقول — من الوقيعة بالفقراء أى الصوفية، واستطال بلسانه على كثير من أئمة الشافعية والحنفية ، ومال ، فأفرط على الأشاعرة ، يقول السبكى : « هذا وهو الحافظ المِدْره والإمام المبجَّل ، فما ظنك بعوامّ المؤرخين» .

والذهبى — كما هو معروف — كان حنبلياً ، وكان فيما يبدو يتعصب لمذهبه ضد مخالفيه من جميع المذاهب وكأنما غلبه الهوى فى تاريخه وتراجمه ، بل إن السبكى يصفه بالتعصب المفرط على كل من خالف مذهبه ، حتى على الأئمة من الشافعية والحنفية . أما الأشعرية أتباع أبى الحسن الأشعرى فكان يصبُّ عليهم جام تعصبه . ويلاحظ السبكى على شيخه فيما يلاحظ أنه ربما أطال بعض تراجم الحنابلة وأوجز بعض تراجم الأشعرية كما صنع بترجمة ابن قدامة الحنبلى المتوفى سنة ٦٢٠ وترجمة فخر الدين بن عساكر المتوفى سنة ٥٧١ فإنه أطال الأولى وأوجز الثانية وأتى — كما يقول — بما لا يشك فيه لبيب أنه لم يحمله على ذلك إلا أن ابن عساكر أشعرى وابن قدامة حنبلى . ويقول السبكى إنه ربما احتاط الذهبى وأمثاله فى سردهم لمعايب بعض من يترجمونهم بأنهم لا يذكرون إلا ما يجدونه مدوّناً عنهم فى بطون الكتب ولدى المؤرخين . ويعلّق السبكى على ذلك بأنهم حين يترجمون من

يبغضونهم أو يتعصبون عليهم ينقلون جميع ما يُذْكَرُ لهم من مذامِّهم ومساوئهم ، ويحذفون كثيراً من ممادحهم ومحاسنهم ، ويعكسون الحال فيمن يحبونهم أو يرضون عنهم ، على نحو ما يُلاحظ على الذهبي فى ترجمته للحنابلة فإنه يُطْنب فى مدحهم ونَعْتهم بجميع ما ذُكر فيهم من المحاسن ، ويبالغ فى الوصف ويتغافل عن غلطاتهم ويتأول لهم ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، بينما إذا ترجم لأحدمن الأشعرية أو من الشافعية أو الحنفية أو الصوفية اتخذ موقفاً مناقضاً لذلك على نحو ما صنع فى ترجمته لإمام الحرمين الجُوَيْنى المتوفى سنة ٤٧٨ ، وللغزالى المتوفى سنة ٥٠٣ ، فإنه لا يبالغ فى وصفهما ، ويكثر كما يقول السبكى من قول من طعن فيهما ، ويعيد ذكره ويبدئه ، وكأنه يَعتقد ذلك ديناً ، وهو لا يشعر ، ويعرض عن محاسنهم فلا يستوعبها ، وإذا ظفر لأحدهم بغلطة ذكرها ، يقول السبكى : وكذلك فعله فى أهل عصرنا ، إذا لم يجد لأحدهم غلطة ووجد حسنات كثيرة تنسب إليه يتلوها بمثل قوله : « والله يعلم » ونحو ذلك وكأنه يريد أن يمحو حسناتهم قبل تلك الكلمة . وينهى السبكى هذا الكلام عن أستاذه بقوله : « إنه لا يجوز الاعتماد على كلام شيخنا الذهبي فى ذمِّ أشعرى ولا مدح حَنْبلىٍّ والثناء عليه » .

ويشير السبكى إشارة طريفة إلى أن بعض من يكتبون عن القدماء لا يعرفون دلالات الألفاظ معرفة جيدة حتى إنهم ليخلطون بين ضروب المعرفة ، فإذا نُعت لهم شخص بأنه متكلم ظنوا أنه يتعاطى الفلسفة ، يقول : وقد جُرِّحَتْ جماعة فى كتب المتقدمين بالفلسفة ، ظنًّا منهم أن علم الكلام فرع من فروع الفلسفة ، ومن هنا اتهموا أبا حاتم الرازى الحافظ بأنه متفلسف ، وكذلك قالوا فى أحمد بن صالح . يقول السبكى : والذين قالوا عنهما ذلك لا يعرفون الفلسفة ، وإنما كانا يَنْشُدُوان شيئاً من علم الكلام . ويضم أستاذَه الذهبيَّ إلى هؤلاء الذين لا يحققون دلالات الألفاظ ، إذ نعت معاصره يوسفَ بن عبد الرحمن المِزِّى بأنه يعرف مضايق المعقول ، ويقول السبكى : لم يكن المزّىّ ولا الذهبي يدريان شيئاً من المعقول أو العقليات .

ولعل فى هذا كله ما يوضح مدى ما كان يأخذ به القدماء أنفسهم فى نقد المصادر وتشريحها ، وفحص كل مادتها فحصاً علميًّا دقيقاً . وقد تنبهوا بوضوح إلى

ما قد يحدث من غلبة الهوى ، حتى ليتورط بعض الحفاظ الأتقياء من مثل الذهبى فى التعصب الشديد لمذاهبهم . ومن أجل ذلك رصدوهم وأخضعوهم لامتحان شديد ، حتى يتأكدوا من تجردهم عن التعصب والهوى ، بل حتى يتأكدوا من عدالتهم وإنصافهم لمن يخالفونهم فى العقيدة والنحلة إنصافاً مبرّأ من كل شائبة .

٤

استخدام المحدَثين للمصادر .

مرَّ بنا فى حديثنا عن اختيار موضوع البحث أنه لا بد أن يراعى فيه العصر والمكان والشخوص والأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وطبيعى أن يجمع الباحث فى كل هذه الجوانب المصادر التى يستقى منها مادته فيها والتى يستطيع من خلالها أن يُجْرى بحوثه وفحوصه . وليست المصادر جميعاً سواء فى الأهمية ، فمنها ما يكون شديد الصلة بالبحث لا يتكوَّن كيانه بدونه ، ومنها ما يأتى على الهامش إذ لا يفيد إلا فوائد ثانوية ، ويسمى بعض الباحثين هذه المصادر الثانية باسم المراجع ، كأنها شىء يَرْجع إليه الباحث فى أثناء بحثه ، أما المصادر فهى مادته ، وهى قوامه ، ولنضربْ لذلك مثلا : دراسة النابغة الشاعر الجاهلى المعروف ، فإن ديوانه وترجمته فى كتاب الأغانى مصدران أساسيان فى بحثه وينبغى أن يَضم إليهما الباحث الطبرى فى تاريخ المناذرة والغساسنة لأنه كان سفير القبيلة فى بلاطهما ونظم فيهما مدائح متعددة واشتهر باعتذاراته البارعة للنعمان بن المنذر ، فلا بد لكى يُفْهم شعره من معرفة تاريخ الغساسنة والمناذرة حينئذ ، ولذلك كان الطبرى أو ما يماثله من كتب التاريخ يدخل فى مراجع دراسته . وكذلك الكتب الكثيرة التى تتصل بدراسة الشعر الجاهلى أو بدراسة حياة القبائل فى الجاهلية أو بمعرفة الشئون الدينية وحياة الناس فى المجتمع الجاهلى وثقافتهم وعاداتهم فكل ذلك يمكن أن يُعَدَّ مراجع لدراسته ، وإن كنا نفضّل — كما أسلفنا — أن نسميها جميعاً مصادر ، وهى مصادر ثانوية ، لكنها على كل حال تلقى أضواء كاشفة على دراسته .

ولعل أول واجب على من يتصدَّى لدراسة موضوع أن يحيط إحاطة تامة بمصادره ، ونضرب لذلك بعض الأمثلة للتوضيح ، وأول مثل نقف عنده امرؤ القيس بن حُجْر الكندى ، وقد كوَّن أسلافه لأنفسهم — على نحو ما هو ذائع مشهور — إمارة فى شمالى نجد بلغت ذروة مجدها فى عهد جده الحارث الذى خضعت له قبائل نجد ، وعيَّن أبناءه أمراء عليها ، وكانت قبيلة أسد بالقرب من تيماء نَصيب حُجْر أبى امرئ القيس ، وثارت عليه ، وقتلته ، وحاول امرؤ القيس أن يثأر لأبيه أو يسترد ملكه ولكن محاولاته باءت بالإخفاق ومات دون غايته . وهنا تزعم بعض الروايات العربية أو قل كثرتها أنه بعد إخفاقه فى الثأر لأبيه واسترداد ملك آبائه رحل إلى بيزنطة ، كى يستعين بالقيصر الذى كان يعاصره فى إمداده بجيش يحقق له مآربه . وتتسع الأسطورة فتزعم أنه أحب ابنة القيصر وراسلها أو راسلته وأن القيصر أمدَّه بجيش ، غير أنه توفى فى إيابه بأنقرة . وتكونت حول هذه الرحلة المزعومة أساطير مختلفة . ومَنْ يقرؤها فى المصادر العربية دون رجوع إلى المصادر اليونانية يضطرب عليه الأمر ولا تستبين له الحقيقة ، وبمجرد أن نرجع إلى هذه المصادر نجد فيها شخصاً عربياً يسمى قيساً يقترن اسمه بغزو الحبشة لليمن سنة ٥٢٤ للميلاد ، وهو يعاصر امرأ القيس ، غير أن امرأ القيس لا صلة له ألبتة بهذا الغزو . وإذن فليس هو قيساً المذكور فى المصادر اليونانية . وحقاً بتلك المصادر شخص عربى يسمى امرأ القيس كان يعاصر الحارث الملك الكندى فى أواخر القرن الخامس الميلادى ولم يكن من كندة وإنما كان من اللخميين أمراء الحيرة ، وقد مد سلطانه على شمالى الحجاز ، وكان يوثِّق علاقته ببيزنطة ، وما زال يوثقها حتى عيَّنه القيصر حاكما على جنوبى الأردن وخليج العقبة ومنحه لقب فيلارك ، ودعاه لزيارة عاصمته . وأكبر الظن أن أخبار امرئ القيس بن حُجْر الكندى اختلطت فى ذاكرة العرب بأخبار امرئ القيس اللخمى ، فنسبوا إليه ما نسبوا من زيارته لبيزنطة وأخرجوا ذلك من باب الأخبار إلى باب الأساطير . ولولا المصادر اليونانية ما اتضحت لنا هذه الحقيقة ، وأى بحث فى امرئ القيس ابن حجر لا يرجع إليها يُعَدُّ بحثاً ناقصاً مبتوراً . ومثل ثان يوضح أهمية الإحاطة بالمصادر ، وليس هذه المرة من العصر الجاهلى وإنما هو من العصر الإسلامى ، وهو الكميت الشاعر الشيعى المشهور بالتشيع للبيت العاوى ووفوده المستمر على جعفر

الصادق وأبيه محمد الباقر وأخته فاطمة ، وإ بائه — كما فى ترجمته بكتاب الأغانى — أن يأخذ منهم أموالا على أشعاره الهاشميات ، التى كان ينظمها فى الذبّ عن حياض الدعوة للأسرة مجاهراً معلناً بالضبط على نحو ما كان يعلن ذلك منهم زيد أخو الباقر إمام الزيدية . ومن أجل ذلك تابعه ، ونُسب إلى نحلته الزيدية ، ولم يأخذ عنه النحلة فقط ، فقد أخذ عنه أيضاً اتجاهه الاعتزالى ، إذ كان زيد يتتلمذ لواصل بن عطاء ، وكان الكميت يتتلمذ لهما جميعاً ولذلك كان ينتظم فى سلك الزيدية والمعتزلة كما أشارت إلى ذلك بعض المراجع القديمة . ويغضُّ بعض الباحثين المعاصرين — كما مرَّ بنا — النظر عن ذلك كله ويذهب إلى أنه إنما نظم الهاشميات بتحريض عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبى طالب ، كما يذهب فى تفسير ذلك إلى أن خالداً القسرى ، والى العراق لهشام بن عبد الملك ، كان يريد الثورة على الخلافة الأموية ، فأعان عليها عبد الله بن معاوية وأمده بالمال ، ويذكر أنه كان زنديقاً مثله ، وكأنما تجمع بينهما الزندقة على الثورة ضد الأمويين! وقد نَصّ القدماء على زيدية الكميت واعتزاله بما لا يدع مجالا للفرض والتخمين ، وهاشمياته بين أيدينا تحمل أصول النحلة الزيدية حتى لتُعَدّ أقدم وأوثق مصادرها ، وهى تأخذ شكل جدال عنيف بحيث تصبح أشبه ما تكون بمقالة جدلية فى المذهب الزيدى ، ولو أن القدماء لم يذكروا أنه كان زيدياً ولا معتزلياً لكان من الواجب علينا أن نعرض أشعاره على المذهب الزيدى وأن ننفذ من خلال عرضها على أصوله إلى تبين نزعته الزيدية .

ومثل ثالث من العصر العباسى سبق أن أشرنا إليه وهو حديث بعض المعاصرين عن عقيدة أبى العلاء وما لاحظوه من إيمانه بالعقل واعتداده به إلى أبعد حد ، مما جعلهم يفترضون أنه كان لا يقر بشىء سوى العقل وأنه كان ينكر الشرع وكل ما يدعو إليه من عبادات . وتمادى نفر فزعموا أنه كان ملحداً زنديقاً ، وهو زعم مردّه فى رأينا إلى أنهم اقتطعوا أبا العلاء من عصره وثقافاته ، وخاصة من الاعتزال ومصادره ، وكان من المعتزلة مثل أبى على الجبّائى مَنْ يقدس العقل ويجعل له — كما مرَّ بنا — شريعة تقابل الشريعة النبوية وأوامرها ونواهيها التى ينبغى أن نؤمن بها تعبداً ، وليس فى الإيمان بذلك إنكار للشرائع ولا زندقة ولا إلحاد ،

ولو أن من يدرسون أبا العلاء تعمقوا في دراسة الاعتزال ومصادره لاتضحت لهم حقيقة إيمانه بالعقل والنبع الذى استقاها منه

وطبيعى أن تختلف كثرة المصادر وقلتها باختلاف موضوعات البحث ولنفرض أن باحثاً اتخذ موضوع بحثه الشعر فى العصر الأيوبى الذى عرضنا له فى غير موضع من هذا الكتاب فإنه سيجد نفسه مضطراً أن يستخدم مصادر كثيرة بعضها تاريخى ، لأن الشعراء مدحوا سلاطين الأيوبيين وعرضوا لما كان بعصرهم من حروبهم المظفرة مع الصليبيين ، ومعنى ذلك أنه لا بد أن ينكشف العصر بكل أحداثه ، حتى يمكن فهم أشعارهم وتقويمها تقويماً سديداً . ولا بد أن يرجع الباحث إلى مصادر تكشف له حياة المجتمع فى مصر والشام ، إذ كانا قد أصبحا دولة واحدة فى أكثر حقب هذا العصر وكذلك العصر التالى عصر المماليك ، ولن يستقيم لباحث بحثه فى أشعار القوم حينئذ إلا إذا عرف كيف كانوا يعيشون وكيف كان مستوى معيشة الفرد وما كانوا يضطربون فيه من عادات وشئون يومية . ولابد أن يرجع إلى مصادر تصور له الحياة الثقافية التى تنفس فيها الشعراء، وكيف أنشأ الأيوبيون مدارس كثيرة للفقه ومذاهبه ولغير الفقه ومذاهبه أحدثت نهضة عقلية واسعة . ولا بد أن يكون عالماً أوعلى علم بالمصادر الأساسية فى كل جانب من هذه الجوانب، ففى التاريخ مثلا لا بد أن يكون على علم بالروضتين فى أخبار الدولتين لأبى شامة المقدسى وذيل الروضتين له أيضاً، وسيرة صلاح الدين لابن شداد وتاريخ دولة بنى أيوب لابن واصل الحموى والكامل لابن الأثير والنجوم الزاهرة لابن تغرى بردى وخطط المقريزى ولا بد أن يرجع إلى كتابات المؤرخين المعاصرين عن الصليبيين وحروبهم ، وخاصة كتابات الدكتورين الباز العرينى ، والسعيد عبد الفتاح عاشور . أما فى المجتمع وعادات القوم وأعيادهم وشئون حياتهم فيرجع إلى خطط المقريزى وإلى ما تناثر فى كتابات المؤرخين وإلى كتاب «معيد النعم ومبيد النقم للسبكى » وهو فيه يدرس عناصر السكان فى المدينة المصرية والشامية من السلطان إلى الكناس والشحاذ ، وقد بلغت عناصرهم عنده مائة وأحد عشر عنصراً ، وكل عنصر يصور واقعه كما هو فعلا ، ويرسم له المثل الأعلى الذى ينبغى أن يكون عليه ، ومن خلال الصور الواقعية الأولى نعرف كثيراً عن شئون الحياة فى المجتمع المصرى والشامى ، وكان حينئذ مجتمعاً واحداً تظله راية واحدة . ووراء ذلك مصادر

لا تزال بكراً لم ينتفع بها الباحثون لسبب طبيعي ، وهو أنهم لم يتنبهوا إليها ، وأقصد كتب الفقه وفتاوى أئمته ، وكتب الحسبة . أما كتب الفقه فكتب التشريع الإسلامي وقوانينه ومسائله التي اشتُقَّت اشتقاقاً من حياة الناس ، فإذا عرض فقيه مثلا لباب البيع عرض فيه مسائل مما يحدث للناس في عصره ومعها حلولها ، وكذلك شأنه إذا ترك أبواب معاملات الناس مثلا إلى أبواب الزواج والأحوال الشخصية ، ومن أجل ذلك كانت كتب الفقه المصنفة في العصر زاخرة بكثير من شئون الناس وصور حياتهم . وأهم منها الكتب المعروفة باسم الفتاوى ، وهي كتب تعرض فتاوى أئمة كبار في كثير من مشاكل الناس اليومية ، وتكتظ بمعارف كثيرة عن مستوى المعيشة في طبقات الناس المختلفة . ومثلها كتب الحسبة ، وكان الحاسب في العصور الوسطى يقوم بوظيفة رجل الشرطة الآن ووظيفة القاضي معاً ، وكان يراقب الأسواق ويتنقل فيها فاصلا في الخصومات ، وسجل غير حاسب كثيراً منها في الكتب المعروفة باسم كتب الحسبة ، وهي لذلك تزخر بمعارف عن حياة الناس، وكل ما اضطربوا فيه من مشاكل . ولا يستطيع أحد أن يكتب تاريخنا الاجتماعي أو الاقتصادي في أي حقبة من حقبه الماضية بدون رجوع إلى هذه المصادر المختلفة ،أما في شئون العقيدة فلا بد أن يتعرَّف الباحث في العصر الأيوبي على مذهب الإسماعيلية الذي شاع بمصر من خلال كتابات أمثال الدكتور محمد كامل حسين ، ليتصور ما حدث من تحويل الأيوبيين للناس من المذهب الإسماعيلي إلى مذاهب أهل السنة ، وخاصة مذهب الإمام الشافعي . وكان هذا المذهب ينافس المذهب المالكي في مصر من قديم حتى إذا استولى الأيوبيون على مصر ،وهم من الأكراد الشافعية ، قرَّبوا منهم فقهاء هذا المذهب ، وأصبح لهم الشأن الأول في القضاء والفتيا ، وإن ظل الصعيد في جملته مالكياً . ولا بد أن يتعرَّف الباحث على الحركة الصوفية التي أنتجت في هذا العصر ابن الفارض ، ويعرف خطر هذه الجماعة في حروب الصليبيين حتى كان صلاح الدين لا يبني مدرسة إلا ويبني بجانبها زاوية لهم ، وكانت تسمى رباطاً ، فهي ليست داراً للعبادة فحسب ، بل هي أيضاً مركز لتجمع الجنود لحرب الصليبيين . على الأقل يراجع الباحث ما كتبه المقريزي عن زواياهم . ثم هناك المتكلمون وفرقهم وخاصة فرقة الأشعرية أتباع أبي الحسن الأشعري المتوفى سنة ٣٢٤ ومنذ القرن الخامس يشيع هذا المذهب في العراق وما وراء العراق ويتسع

انتشاره غربًا ، ويتبعه جمهور العلماء فى مصر والشام ، وتَستعِرُ بين أتباعه وبين الحنابلة منافسة حادة ، على نحو ما صوَّر لنا ذلك آنفًا السبكى عند أستاذه الذهبى الحنبلى، وكتابه طبقات الشافعية الكبرى من خير المصادر فى هذا الجانب وفى جانب التصوف السالف وأيضًا فى جانب المنافسة بين المذاهب الفقهية الأربعة الكبرى جميعها ، وهى مذاهب الحنفية والمالكية والشافعية والحنبلية . ويلاحظ أن الباحثين فى الشعر الأيوبى والمملوكى لا يلتفتون إلى هذا الكتاب ، وهو يحمل مادة شعرية نفيسة بجانب ما يصور من الحركة الثقافية . ولم نتحدث حتى الآن عن المصادر الأساسية فى الشعر الأيوبى التى ينبغى على الباحث فيه أن يعكف عليها ، مستقيًا منها مادته ، وفى مقدمتها القسم المصرى من كتاب خريدة القصر للعماد الأصبهانى وهو فى مجلدين ، وكذلك القسم الشامى وهو فى ثلاثة مجلدات ، ويصرح العماد بأنه ألف خريدته أو قل صنَّفها فى السنوات الأولى من العقد الثامن فى القرن السادس الهجرى، ومعنى ذلك أنها صُنِّفت قبيل نهاية حُكم صلاح الدين ، وإذن فلابد للباحث من الرجوع إلى مصدر آخر أو مصادر أخرى تحمل تراجم الشعراء وأشعارهم إلى نهاية حكم الأيوبيين فى نهاية العقد الخامس من القرن السابع ، ومن هنا تتبين أهمية كتاب المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد ، وقد خصَّ فيه الفسطاط والقاهرة بمجلدين ضخمين ضمنهما الترجمة لكثير من شعراء العصر الأيوبى حتى زمن تصنيفه للكتاب سنة ٦٤٥ . ولا يقل عن هذا الكتاب أهمية كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين : دولة نور الدين ودولة صلاح الدين ، لأبى شامة المقدسى ، وأهمية الكتاب ترجع إلى أن أبا شامة قسم صحف كتابه بين مواقع نور الدين وصلاح الدين مع الصليبيين وبين ما نظم فى هذه المواقع من أشعار ، وكأنه رأى ببصيرته النافذة أن الشعر الذى ألقى فيها أو أنشد هو التاريخ الفنى لأمجادنا الحربية ، بجانب التاريخ السياسى وأنه ينبغى أن يكون التاريخ فى كتابه لذلك موزَّعًا بين النثر والشعر ، النثر لتصوير الأحداث تصويرًا يغلب عليه السَّرْد ، والشعر لتصويرها تصويرًا ينبض بالحياة نبضًا كان يبث الحقد والحفيظة فى نفوس المحاربين ، مما جعلهم يندفعون إلى سحق الصليبيين سحقًا ، وذَيْله على هذا الكتاب نفيس . ولا يقلّ عن الذيل وأصله أهمية فى حروب صلاح الدين كتاب الفَتْح القسى فى الفتح القدسى ، ومعروف أن معركة القدس أو بعبارة أخرى معركة حِطِّين

التى فتحت أمام البطل أبواب بيت المقدس هى أهم معاركه ، ولذلك يكون كتاب خاص بها شيئاً نفيساً ، وقد كتبه شاعره ووزيره العماد الأصبهانى وضمنه أشعاره فى هذا الفتح ، وكل ذلك يُعْلى من شأن الكتاب ومن قيمته بين المصادر المتصلة بالعصر وشعره . وبجانب هذه المصادر الشعرية العامة لا بد للباحث فى الشعر الأيوبى من الرجوع إلى دواوين الشعراء ، وكثير منها مطبوع ، وفى مقدمتها ديوان القاضى الفاضل وزير صلاح الدين وساعده الأيمن وأكبر كتَّاب مصر فى العصر ، وديوان ابن سناء الملك وكان قد طُبع فى الهند وأعيد طبعه ونشره فى القاهرة ، وديوان ابن عنين شاعر الشام المشهور وقد نشره المجمع العلمى بدمشق ، وديوان البهاء زهير وقد نشر مراراً ، وديوان ابن مطروح المنشور قديماً ، وكذلك ديوان ابن النبيه الذى نشره فى القرن الماضى عبد الله فكرى نشرة جيدة . ولا ننْسَ ديوان البوصيرى ، وهو طريف إلى أقصى حد لأنه يصور لنا فساد الموظفين وخاصة جامعى الضرائب فى الريف المصرى ، ويشتهر بمدائحه النبوية ويظن كثيرون أنها لا تتجاوز موضوعها ، لأنهم لم يقرءوها قراءة فاحصة ، ولو أنهم صنعوا لعرفوا أنها لم تكن مديحاً نبوياً بالمعنى المفهوم ، إنما كانت استثارة واستنهاضاً لحرب الصليبيين ، بما يصور البوصيرى من جهاد الرسول عليه السلام وأصحابه لأعداء الإسلام من المشركين ، مما يحفز به العزائم لجهاد أصحاب الصليب المغيرين ، وأيضاً بما يصورّ — كما مرّ بنا فى غير هذا الموضع — من الحقيقة المحمدية المنبثة فى الوجود منذ نشأته ، حقيقة النور النبوى الذى سرَى فى كل الأنبياء والمرسلين ، وكأنما رفع البوصيرى هذا النور شعاراً فى مواجهة الصليبيين ، ومزاعمهم فى المسيح . وهو يردّ عليهم فيها ردّاً عنيفاً ناقضاً لها نقضاً شديداً . ويلقانا عند ابن الفارض، الشاعر الصوفى، تصوير قوى لهذه الحقيقة المحمدية ، إذ تأخذ شكل تراتيل رائعة ، وهى تراتيل كان يقذف بها المتصوفة شعلا نارية فى وجوه الصليبيين يريدون أن يمحقوهم بها محقا .

ولعل فى هذا العرض السريع لأهم مصادر البحث فى الشعر الأيوبى ما يصور من بعض الوجوه كثرتها وأنه ينبغى أن لا يكون غرض أى باحث فى هذا الشعر عرض موضوعات عامة فحسب ، وإنما الغرض قبل كل شىء النفوذ إلى تفسيرات جديدة

فى جميع جوانب الحياة ، حياة الشعر وحياة المجتمع واقتصاده وثقافته ومذاهبه الكلامية والفقهية ، ولا بد من التعمق فى دراسة الدواوين الشعرية ، حتّى نقف على حركات العصر وبواعثها وقوفاً علمياً سديداً ، كما رأينا فى الشعر الصوفى ، فهو ليس شعر موالد وحلقات دينية كما قد يتبادر ، إنما هو شعر جهاد لإلهاب عواطف الشعب فى حرب أعداء الإسلام وسحقهم سحقاً ، ولذلك تجردت له جماعات كانت تتغنى به على المزمار وفى حلقات الذكر استنهاضاً للمسلمين كى يذودوا بكل قواهم عن حمى الإسلام وحياضه . ومن يقرأ شعر البهاء زهير وابن النبيه فى الغزل يحس توا أصداء الشعر الصوفى الوجدانى فيه ، إذ يكتظ بالمشاعر ، حتّى لتصبح بعض قطع عندهما ، وكأنها شعر صوفى خالص بكل ما يسمه من وجد ولوعة . وكأن التصوف هو الذى أمسك بالغزل فى تلك الحقب دون أن يتجمد أو يصبح أصدافاً خالصة من التشبيهات والاستعارات ، فقد أبقى عليه عند بعض الشعراء على الأقل شعراً وجدانياً بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى .

و إنما أطلنا فى بيان جوانب الدراسة فى شعر العصر الأيوبى ومصادرها وما قد تهدى إليه من تفسيرات جديدة لغرضين مهمين ، هما بيان أنه لا يُقْصَد بالدراسة لأى عصر أدبى مجرد عرض جوانبه ، إذ يغلب أن يؤول ذلك إلى دراسة سطحية لا تفيد البحث الأدبى الحقيقى أى فائدة ، إنما يُقْصد إلى التعمق فيه بحيث يَطْرح الدارس على الباحثين تفسيرات لم يتنبّه إليها باحث من قبل . وبذلك تضيف دراسته إلى البحوث السابقة فى العصر إضافات جديدة ذات فائدة أو فوائد جُلّى . والغرض الثانى أن نوضح صعوبة بحث عصر بأكمله ، وخاصة على الناشئين من الباحثين ، إذ تكون معرفتهم به وبمصادره محدودة ، فيتعثرون فيه صوراً مختلفة من التعثر ، ومن أجل ذلك يحسن بالباحث الناشئ أن يختار — كما أسلفنا — جانباً معيناً من العصر ، بل حتّى الجانب المعين قد يكون أوسع مما ينبغى ، كالجانب الصوفى آنف الذكر مثلا ، إذ يضطر الباحث المبتدئ إلى التعرف على التصوف وتطوره ، حتّى انتهى إلى ابن الفارض ، وسيرى البحث مليئاً بالصعاب لما يتصل به من الدراسة لأفكار الحلول ووحدة الوجود ووحدة الشهود ، وما إلى ذلك من مباحث صوفية عسيرة .

وينبغي أن يستقر فى أذهان ناشئة الباحثين أن من الواجب أن يتخلصوا فى كتابتهم عن شاعر من المقدمات التى تكتب عن عصره كما أشرنا إلى ذلك فى غير هذا الموضع فقد تعوّد كثيرون أن يتحدثوا عن جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فى العصر، وهو حديث حرى بأن يضعف البحث فى الشاعر إن لم يحمل بعض تفسيرات جديدة ، وهو شيء لا ينتظر من الباحث الناشئ لقلة درايته بالعصر وظروفه ، ولذلك نراه عادة يجمع من هنا وهناك كلاماً فى هذه الجوانب لا يفيد فائدة جديدة إلا تسويد بعض الصفحات وتكبير حجم البحث وكميته ، مما يهدده تهديداً خطيراً ، إذ نمضى فيه مسافات دون أن نحصل على شيء نافع . ومن هنا كنت أرى أن ينحّى الباحث فى شاعر العصرَ من طريقه ، ويكتب مباشرة عن حياته وديوانه وشعره ، راجعاً إلى مصادر ترجمته فى كتب التراجم والوفيات وأيضاً إلى ديوانه وما يمدُّه به من تفاصيل جديرة بأن تنير بعض الجوانب فى سيرته . وترجمات الشاعر فى المصادر القديمة تتفاوت قيمتها من مصدر إلى مصدر ، فمثلا ترجمة ابن سناء الملك فى المغرب لابن سعيد عظيمة الخطر بالقياس إلى ترجمته فى معجم الأدباء ووفيات الأعيان لأن ابن سعيد هو الوحيد الذى أشار إلى أنه كان يتشيع ، وهو تشيع غريب ، إذ كان شاعر صلاح الدين ووزيره القاضى الفاضل اللذين قضيا على التشيع فى مصر . ولعل فى ذلك ما يصور أهمية الإحاطة بالمصادر كما أسلفنا ويؤكد كلامَ ابن سعيد أننا نجد فى ديوان ابن سناء الملك أشعاراً فى مديح بعض العلويين وبكاء حارًّا على الحسين لمقتله الأليم ، ولذلك يُعَدُّ أى بحث عنه لا يعرض هذا الجانب فيه ناقصاً ركناً مهمًّا من أركانه . وقد يكون ذلك هو السر الحقيقى فى أن مدائحه لصلاح الدين العظيم الذى قهر الصليبيين وسحق جموعهم فى معارك مظفرة لا تحمل فى كثير منها ما كان يُنْتَظَرُ منه من حماسة ملتهبة وفَوْرة متدفقة . وليس هذا كل ما تلفتنا إليه دراسة ابن سناء الملك ، فنحن حين نقرأ شعره نجده شديد الصلة بشعر الأسلاف ، وكانت هذه الصلة شيئاً عاماً عند جميع الشعراء ، ولذلك كان ينبغى أن نبحث عن تفسير لها ، وهو فى رأينا محافظة الشعراء فى العصر الأيوبى على شخصية الشعر العربى ، وهى جزء من محافظة عامة على الشخصية العربية ، حين نازل الصليبيون العروبة فى ديارها بالشام والموصل ومصر ، فاستشعرها العرب إلى أقصى حد فى جميع شئونهم العلمية والأدبية ، وقال المستشرقون إن هذا العصر

والعصر التالى له ، عصر المماليك ، كانا عصرى جدب وعقم وجمود ، وهو تفسير مخطئ ، لأنه ليس من الطبيعى أن تصاب ملكات أسلافنا بالعقم والجمود فى نفس الحقب التى سحقوا فيها الصليبيين والتتار سحقًا ذريعًا ، وإنما هو إحساس بالشخصية العربية واستشعار عميق لها . وخطورة التفسير بالجمود والعقم عند ابن سناء الملك لا تظهر فقط فى التفسير نفسه ، بل أهم من ذلك أنها تقوم حجابًا صفيقًا بين تبين الروح المصرية عنده وبين الباحث فيه. ومن يتعمق دراسة شعره يلاحظ كثيراً من خصائص هذه الروح ، فهو يميل إلى السهولة واليسر فى شعره وإلى الدعابة ، ويمسح الدين على قصائده ويشيع عنده غير قليل من الرقة والدماثة التى تميز بها القاهريون على مر العصور كما يشيع استخدام الكلمات العامية اقترابًا من الشعب ومزاجه ولغته .ويتميز ببرٍّ وحنان لأبويه وأهله مما يميز الأسرة المصرية فى جميع عصورها القديمة والوسطى والحديثة . وعلى هذا النحو كلما تعمقنا فى قراءة ديوانه وجدنا خصائص الروح المصرية بارزة . ولا بد أن يُعْنَى باحثه بدراسة موشحاته وينفذ منها إلى مهارته فى اصطفاء الألفاظ والملاءمة بين الكلمات والحروف والعناية بالنغم وتقصير الشطور حتى لتصبح بعض موشحاته بحوراً من النغم الصافى الممتع . ومعروف أنه هو الذى وضع للموشحات عروضها على نحو ما وضع الخليل بن أحمد للشعر العربى الموروث عروضه ،وهو جانب عنده يدل على ذكائه المفرط ونفاذ بصيرته وملكاته الخصبة .

ولعل فى كل ما قدمنا ما يوضح أهمية استخدام المصادر والانتفاع بها ، فليس يكفى أن نجمعها ، بل لا بد أن نحسن الإفادة منها أكبر فائدة ، ومما لا يختلف فيه اثنان أن المصدر المتقدم يلغى المصدر المتأخر ، فلا نحيل على المصدر الثانى إلا إذا أحلنا قبل ذلك على المصدر الأول ، ولا نكتفى بالمصدر الثانى بحال إلا إذا كان المصدر الأول الذى نَقَل عنه فُقد وسقط من يد الزمن . وينبغى ألاَّ نحيل على مصادر مخطوطة وخاصة إذا كانت ملكًا لأفراد ما دام يمكن الإحالة على مصدر مطبوع ، ويوضح ذلك أن قصيدة مثلا نُظمت فى حادثة سياسية ونُشرت فى حينها بإحدى الدوريات ولم يُطْبَع ديوان الشاعر وظل مخطوطًا عنده ، فإنه ينبغى ألاَّ نحيل على الديوان لأنه ليس تحت عين القارئ، إنما نحيل على المجلة الخاصة .

ويتبين خطأ ذلك بشكل أوضح وأخطر إذا عُنى باحث مثلا بالشعر الذى نُظم فى تأميم قناة السويس ولم يرجع إلى الصحف والمجلات واكتفى بأن وجد عند شاعر قصيدة تتصل بالموضوع فقد يكون نظمها متأخراً فضلا عن أنه ترك المصادر الأصلية للشعر المطلوب ، ونقصد الصحف والمجلات . وبنفس الصورة لو أن باحثاً يعنى بالأناشيد التى نُظمت مع قيام الثورة المصرية لسنة ١٩١٩ ترك الدوريات إلى بعض قطع أو أناشيد قال له أصحابها إنهم نظموها فى نفس المناسبة ولم ينشروها . إن عليه أن يدرس ما نُشر لا ما طُوى فى أدراج المكاتب لسبب طبيعى هو أنه موقَّت مع الثورة ولايحتاج إلى الدليل البين والشهادة القاطعة.

ومما ينبغى أن يتحاشاه الباحث أن يُعْنَى بموضوع يفتقر إلى لغة لا يتقنها إتقاناً تاماً كمن يُعْنَى بدراسة الأزجال الأندلسية دون أن يكون له أى معرفة باللغة الرومانسية وألفاظها التى سقط منها كثير إلى تلك الأزجال بحيث لا تُفْهَم أحياناً دون معرفة دقيقة بما تحمل من تلك الألفاظ . وتقابل هذه الصعوبة صعوبة أخرى ، ذلك أن بعض من يظنون أنفسهم يعرفون بعض الكلمات الرومانسية قد يحرفون كلمات عربية عن مواضعها فى الزجل الأندلسى ، فتصبح معانيه مضطربة غير مستقيمة وكأن الأرجال تحتاج أولا معرفة دقيقة بالعربية ثم معرفة بالرومانسية من حين إلى آخر . ومن هذا القبيل المصادر التاريخية المتأخرة فى عصر المماليك فإنها تحمل مصطلحات تركية كثيرة ، على نحو ما يتضح فى الجزءين الثانى عشر والثالث عشر من النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ، وهما يزخران بألقاب تركية تتصل بوظائف العاملين فى الدولة ، ومعرفتها ضرورية لمن يبحث فى تلك الحقب ، سواء فى التاريخ أو فى الشعر ، إذ كثير من القصائد يتصل بهؤلاء العاملين على اختلاف وظائفهم ومناصبهم . ومما يتصل بذلك كثرة المصطلحات العلمية التى كان يقحمها الشعراء على أشعارهم منذ أبى العلاء المعرى ، فقد أقحم على لزومياته كثيراً من مصطلحات علوم النحو والحديث والميراث والفقه والعروض ، وتبعه الشعراء يحاكونه فى هذا الاتجاه . وإذا لم يفهم الباحث تلك المصطلحات فهماً دقيقاً اضطرب فهمه للأشعار التى تحملها وضَلَّتْ منه معانيها الدقيقة . وحرى فى رأينا بهذا الباحث أن يبتعد عن مثل هذه الموضوعات التى لا يحسن معرفة المصطلحات المتصلة بها . وقد

أقبل كثيرون من ناشئة الشباب على موضوعات الأدب المقارن ، وكأنما لها سحر خاص ، ولكن هذا السحر نفسه يحيطها بشباك كثيرة تؤذن بأن يتعثر فيها الشاب الناشئ — كما مرّ بنا — ، وقد لا يستطيع الخلاص من عثراته . ومرجع ذلك إلى أن الأدب المقارن يحتاج إلى معرفة دقيقة بمصادر الموضوع الذى يبحثه فى العربية ثم مصادر الموضوع الذى يشبهه فى اللغة الأجنبية ، وإذا لم يكن الباحث على علم بيّن بالأدب العربى والأدب الأجنبى ، ولم يكن يفقه موضوع المقارنة فى الأدبين فقهاً حسناً فإنه حرى به أن يسقط سقوطاً لا إقالة له منه فى بحثه ، ومن أجل ذلك كان يحسن بالباحث المبتدئ أن ينصرف عن مثل هذه البحوث الشائكة العِسرة.

وهناك مسألة مهمة هى مسألة التعرف على المصادر وكيفيته ، وهى مسألة لا تُحَلّ إلا عن طريق القراءة الواسعة المتصلة بالموضوع الذى يريد الباحث أن يدرسه . ولا تقفه هذه القراءة على كثير من المصادر فحسب ، بل تقفه أيضاً على من كتبوا فى العصر الأدبى الذى يريد أن يختار لنفسه موضوعاً منه ، وقد ينفذ إلى معرفة جوانب فى حاجة إلى دراسة جديدة ، كما قد ينفذ إلى معرفة حركات واتجاهات فى حاجة إلى تفسيرات جديدة . وقد يجد فى نفس هذه الكتابات تنبيهاً إلى دراسة مشكلات أدبية لم يكن متنبهاً إليها ، كما قد تنبهه إلى كثير من المصادر الأساسية وغير الأساسية . ومعروف أنه من أهم ما ينير أمامنا الطريق لمعرفة المصادر بجانب ذلك دوائر المعارف وكتب الفهارس قديماً وحديثاً ، ومن أقدمها الفهرست لابن النديم المتوفى فى أواخر القرن الرابع ، وقد سجل فيه جميع الكتب التى كانت متداولة عند الوراقين فى زمانه . ولا يقل عنه أهمية كتاب كشف الظنون لحاجى خليفة المؤلف فى القرن الحادى عشر الهجرى ، وفيه سجل دقيق للكتب المعروفة حتى عصره . وبين زمنى الكتابين عُنى كثير من العلماء بكتابة فَهْرَسة لهم ، وقد يسمونها مشيخة أو معجماً . وعادة يَعْرِضون فى هذه الفهرسة أسماء شيوخهم والكتب التى قرءوها عليهم أو رَوَوْها عنهم أو سمعوها منهم ، وهى مهمة فى معرفة الكتب التى كانت تُتَدَاوَلُ فى عصر هذا الشيخ أو ذاك ، وخير ما يمثلها الفَهْرَسة لابن خير الإشبيلى . وبجانب ذلك نجد معجم سَرْكيس الخاص بالمطبوعات العربية والمصرية حتى عصره ، وأهم منه تاريخ الأدب العربى لبروكلمان

الذى سجل فيه كل ما طُبع وكل ما احتفظت به دور الكتب من مخطوطات فى العالمين العربى والغربى حتى نهاية العقد الرابع من هذا القرن . ولا بد أن نضم إلى ذلك المقالات التى تنشر فى بعض المجلات عن العصر ، موضوع الدراسة ، وما تشير إليه من مصادره ، ولا بد أن نضم أيضاً فهارس دور الكتب الكبيرة مثل دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة .

٥

نقد المحدثين للمصادر

لعل أهم مصادر تعرضت لنقد القدماء والمحدثين هى رواية الشعر الجاهلى ومَن حمله من الرواة وما حمله من الكتب ، وقد اتخذ القدماء — كما مر بنا — نفس المقاييس التى اتخذها أصحاب الحديث النبوى لفحص روايته وتبين الصحيح منها من الزائف ، فأخضعوا الرواة والرواية لامتحان شديد ، خلصوا منه إلى بيان الرواة الوضّاعين المتهمين والرواة الصادقين الموثّقين .

ولَفَتَ هذا الجهد الخِصْبُ القيِّم المستشرقين منذ أواسط القرن الماضى ، وبدلا من أن يقفوا عند الإعجاب بصنيع القدماء مضوا يتهمون الشعر الجاهلى عامة دون أن يقدموا براهين جديدة ، حتى إذا تقدمنا إلى سنة ١٩١٨ رأينا مرجليوث يثير المسألة بقوة ، وما يلبث أن يكتب فيها مقالا طويلا فى مجلة الجمعية الملكية الآسيوية بعدد يوليو سنة ١٩٢٥ عنوانه « أصول الشعر العربى » حاول فيه جاهداً أن يزيف هذا الشعر جملة ، مستدلا ببراهين عدة ، لعل من الخير أن نعرضها برهاناً برهاناً لنرى مقدار سدادها أو فسادها ، وأول ما ذكره أن تكون الرواية الشفوية حفظت الشعر الجاهلى ، فهو ينكرها ، ومعروف أن رواية الشعر الجاهلى ظلت تُتَداول من جيل إلى جيل حتى عصر التدوين . وهو يتخذ من هذه المقدمة الفاسدة دليلا على أنه لم تكن هناك طريقة لحفظ الشعر الجاهلى سوى كتابته ، ولما كانت كتابته إنما حدثت متأخرة فمن المؤكد فى رأيه أنه نُظِم فى حقبة إسلامية ، والبرهان منقوض لأنه يعتمد على مقدمة فاسدة كما رأينا . وبرهان ثان عنده هو وجود الرواة

الوضاعين أمثال حماد ، ووجودهم لا ينفى وجود رواة ثقات ، فهو برهان متداع .
وبرهان ثالث أن الشعر الجاهلى لا يمثل عقائد الجاهليين الوثنيين ولا المسيحيين ، فليس فيه فكرة تعدد الآلهة الوثنية ولا فكرة التثليث المسيحية ، إنما فيه التوحيد وشىء من القصص القرآنى وإشارات إلى الحساب فى الآخرة . وهو برهان متداع بدوره ،لأن كتاب الأصنام لابن الكلبى زاخر بذكر أوثانهم وآلهتهم المتعددة ، وليس من الحتم أن يستشعر المسيحيون الجاهليون فكرة التثليث المسيحى فى أشعارهم ، ومن يدرى ربما استشعروها وسقطت الأشعار التى تمثلها كراهةَ من الرواة المسلمين أن يردّدوها . أما الشعر الذى يمثل روح الإسلام ويراه مرجليوث صحيحاً فمن المؤكد أنه منحول وُضع على ألسنة الجاهليين. وبرهان رابع عنده هو أنه لو كان هذا الشعر صحيحا لمثَّل لغة القبائل العدنانية الشمالية ولغة الحميريين اليمنية الجنوبية؛ فضلا عن تمثيله للهجات القبائل المتعددة . وهو برهان منقوض بدوره ، أما أنه لم يمثل اللغة الحميرية فهذا طبيعى لأنها ليست لغته بل هى لغة مستقلة عنه ، على نحو ما يعرف ذلك علماء اللغات السامية ،وقديماً قال أبو عمرو بن العلاء : ما لسان حمير وأقاصى اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا . وأما أنه لا يمثل اللهجات الجاهلية المتعددة للقبائل فهذا أيضاً طبيعى لأنه كانت هناك لهجة فصحى فى الجاهلية نظم الشعراء فيها أشعارهم متخلصين من لهجاتهم القبلية المحلية ، وهى نفس اللهجة التى نزل بها القرآن الكريم . وآخر براهين مرجليوث أن النقوش التى اكتُشِفَتْ لليمنيين الجنوبيين ليس فيها ما يدل على أنه كان لهم نشاط شعرى ملحوظ ، وإذا كانوا هم مع مدنيتهم المعروفة لم يخلّفوا شعراً فكيف يخلّف البدو الشماليون هذا الشعر الجاهلى الكثير . ونَقَضَ بعض المستشرقين أنفسهم هذا البرهان لأن نظم الشعر لا يحتاج إلى حضارة ولا مدنية، فالبدو ينظمونه كما ينظمه المتحضرون ، بل حتى البدائيون ينظمونه على نحو ما هو معروف عن الإسكيمو . وقد لوّح فى وجهه غير مستشرق ، وخاصة « لايل » فى مقدمته للمفضليات، إذ قال إنه على فرض التسليم بأن الشعر الجاهلى موضوع فإن من وضعوه كانوا يحاكون أمثلة ونماذج صحيحة منه ، وإذن فقد كان هناك شعر جاهلى صحيح وشعر جاهلى مزيّف ، بالضبط كما لاحظ علماؤنا القدماء ذلك . ويقول إنه قد يكون أصاب قصائده بعض التبديل فى الألفاظ بحكم طول المسافة بين العصر الجاهلى والعصر العباسى عصر التدوين ،

على أن من يرجع مثلا إلى المعلقات يجد لكل معلقة شخصيتها الواضحة المميِّزة لها ولصاحبها مما يؤكد صحة نسبتها إليه . ويقول إن فى هذا الشعر الجاهلى الذى يتهمه مرجليوث وأمثاله ألفاظاً غريبة لم تكن معروفة ولا متداولة فى زمن الرواة العباسيين ، واحتفاظه بها برهان قاطع على أنه صحيح فى جوهره .

وأشهر مَنْ نَقَدَ مصادرَ الشعر الجاهلى بين العرب المعاصرين طه حسين ، فقد كتب فى ذلك كتابه « فى الأدب الجاهلى » وفيه هاجم هجوماً عنيفاً رواية الشعر الجاهلى مجرِّحاً لها فى أربعة كتب من كتابه ، هى الثانى والثالث والرابع والخامس ، وهو فى الثانى يفصِّل الأسباب التى تدفعه إلى الشك فى الشعر المروى عن الجاهليين والذى ينبغى عدم الاعتماد عليه — فى رأيه — لاستخراج صورة أدبية صحيحة للعصر الجاهلى . وقد جمع هذه الأسباب فى براهين كبيرة ، هى أن الشعر الجاهلى لا يصور حياة الجاهليين الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية ، ولا يصور لغتهم ولهجاتها المختلفة فضلا عن تصوير اللغة الحميرية وكيف كانت تباين لغة العرب الشماليين العدنانية . وطه حسين يلتقى فى البرهان الأول بمرجليوث ، غير أنه عنده أكثر تفصيلاً ، فقد لاحظ أن القرآن الكريم صوَّر الحياة الدينية للجاهليين تصويراً دقيقاً فى مجادلاته لليهود والنصارى والصابئة والمجوس والوثنيين على حين لم يكد الشعر يصوِّر شيئاً من ذلك . وقياس الشعر الجاهلى على القرآن فى هذا الصدد قياس منقوض ، لأن القرآن كتاب دينى ، يدعو إلى رسالة سماوية يريد أن يَتجمع عليها العرب فطبيعى أن يبين ما فى معتقداتهم من انحراف وضلال ، ليجعلهم يسارعون إليه عن عقيدة ، بخلاف الشعر فإن شاعراً لم يَدْعُ بشعره إلى دين جديد بل كانوا يتغنَّون بشعرهم عواطفهم ومشاعرهم . ومع ذلك فكتاب الأصنام لابن الكلبى ، كما أسلفنا ، يحمل من معتقدات العرب الجاهليين وإيمانهم بالأوثان عتاداً كبيراً . والبرهان الثانى عند طه حسين أن الشعر الجاهلى لا يصوِّر الحياة العقلية الجاهلية ، وكأنه يفترض أنه كان لهم حياة فكرية معقدة ، وقد كانوا لا يزالون أقرب إلى الدور الفطرى ، ومع ذلك فقد أكثروا من الحِكَم يكثفون أو يقطِّرون فيها تجاربهم فى الحياة على نحو ما نرى عند زهير فى نهاية معلقته ، وعرضوا لأفكار كثيرة عن الحياة والموت على نحو ما يلقانا

فى معلقة طرفة . فالقول بأن شعرهم لا يمثل حياتهم العقلية هو بدوره منقوض ، فقد مثلها بفطريتها وتجاربها البسيطة . أما البرهان الثالث وهو أن شعر الجاهليين لا يمثل حياتهم السياسية ، فقد دعمه بأن القرآن صوَّر العرب فى سورة الروم شيعتين : شيعة تقف مع الروم وشيعة تقف مع الفرس إذ يقول : (الٓمٓ . غُلبت الروم فى أدنى الأرض وهم من بعدغَلبهم سَيَغْلبون فى بِضْع سنين لله الأمر من قبلُ ومن بعدُ ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله ينصرُ من يشاء وهو العزيز الرحيم) . والشعر لا يصور شيئًا من ذلك وهو أيضًا برهان مردود ، فقد كان شعراء الحجاز ونجد أو قل كثير منهم شيعتين : شيعة تنتصر للغساسنة الموالين للروم وشيعة تنتصر للمناذرة الموالين للفرس . ولما امتشقت قبيلة بكر سيوفها ضد الفرس توعَّدهم الشعراء طويلا حتى إذا انتصرت عليهم فى موقعة ذى قار قبيل الإسلام تغنَّى بها العرب — وفى مقدمتهم الأعشى — غناء كله فخار وابتهاج بالنصر المبين . وإذن فليس بصحيح أن الشعر الجاهلى لا يمثل حياة الجاهليين السياسية وصلاتهم بمن حولهم من الأمم . والبرهان الرابع أن الشعر الجاهلى المروىّ لا يمثل حياة الجاهليين الاقتصادية ، وقد دعمه بأن القرآن صوَّر العرب طائفتين : طائفة الأغنياء المستأثرة بالثروة وطائفة الفقراء المعدمين ، والشعر لا يصوّر شيئًا من ذلك إذ يصور العرب جميعًا أجواداً كرامًا ، بينما يذم القرآن البخل والبخلاء ذمًّا شديداً . وهو برهان أيضًا مردود ، بما صور شعراء الصعاليك تصويراً واسعًا ما كان بين الفقراء والأغنياء من نضال عنيف . وإذا كانوا أكثروا فى مديحهم وفخرهم من ذكر الكرم والجود فإنهم أكثروا فى الهجاء من ذكر البخل والشح الذميم . أما البرهان الخامس وهو أن الشعر الجاهلى لا يصور الفروق بين اللغة العدنانية الشمالية واللغة الحميرية الجنوبية وبالمثل لا يصور الفروق بين لهجات اللغة الشمالية العدنانية . فإن طه حسين يلتقى فيه بمرجليوث كما أسلفنا . وهو يلاحظ أن أشعاراً كثيرة تضاف إلى العرب الجنوبيين ، وهى لا تمثل لغتهم إنما تمثل لغة الشماليين . ويحتاج ذلك فضلا من التحقيق فإن العرب الجنوبيين الذين كانوا يجاورون الشماليين أخذوا يتركون لسانهم الحميرى إلى اللسان العدنانى على نحو ما يُلاحَظُ عند مَذْحج وبلحارث بن كعب ، ولم يُذْكَر فى السيرة النبوية أن الرسول عليه عليه السلام حين كانت تفد عليه فى عام الوفود جماعاتٌ من العرب الجنوبيين اتخذ

بينه وبينهم وسيطًا يُحْسن لغتهم ، مما يدل بوضوح على أن الجنوبيين كانوا قد أخذوا فى التعرب قبيل ظهور الإسلام. فليس من المستغرب إذن أن نجد على لسان كثيرين منهم شعراً باللغة العدنانية الشمالية . وطه حسين لا يتشكك فقط فى الشعر المنسوب إلى اليمنيين المقيمين فى أوطانهم الجنوبية ، بل يتشكك أيضًا فى الشعر المنسوب إلى قبائلهم التى هاجرت منذ القرن الرابع الميلادى إلى الشمال مثل كندة وشاعرها امرئ القيس ، وهى قبائل تعربّت بحكم استقرارها فى مواطنها الجديدة بين العرب الشماليين أحقابًا متعاقبة ، فهى إذا كانت يمنية نسبًا وأصلا فإنها عدنانية موطنًا ولغة ولسانًا . ويقول إن القرآن الكريم مثّل بقراءاته لهجات القبائل العربية على حين لا يمثلها الشعر الجاهلى ، مما يدل على أنه شعر موضوع منحول . ومعروف أن لهجة أدبية سادت بين العرب فى الجاهلية هى لهجة قريش ، وقد سادت هذه اللهجة واتخذها الشعراء جميعًا أداةً لشعرهم والتعبير عن وجدانهم ، متخلّين عن لهجاتهم المحلية وخصائصها اللغوية ، فكان طبيعيًّا أن يخلو منها الشعر الجاهلى . وتوقّف ليشكك فى شعر الشواهد التعليمية ، والشك فيه ينبغى أن يقتصر عليه ، إن صحّ ، ولا يعمّم فى الشعر الجاهلى جميعه .

وإذن فكل البراهين التى ساقها طه حسين لدحض الرواية للشعر الجاهلى منقوضة سواء منها ما التقى فيه مع مرجليوث وما استقلّ به . وهو ينتقل من هذا الكتاب الثانى إلى الكتاب الثالث ، وقد خصّه ببيان أسباب الوضع للشعر الجاهلى وردّها إلى السياسة والدين والقَصص والشعوبية والرواية. أما السياسة فقد لاحظ أنها دَفَعَتْ إلى وَضْع شعر كثير على لسان قريش والأنصار فى الإسلام ، وهى ملاحظة استمدها من ابن سلام فى كتابه « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » إذ ساق اتهامًا لقصيدة أبى طالب التى روتها قريش فى أشعارها والتى يمدح بها الرسول عليه السلام وقال إن قريشًا أضافت إلى شعرائها منحولات كثيرة ، كما أضافت كثيراً إلى أشعار حسان شاعر الأنصار . فأصل الملاحظة التى لاحظها طه حسين صحيح ، لاحظه ابن سلام من قبله ونَصّ عليه ونبّه إليه ، غير أن هذه الأشعار التى وقف عندها طه حسين وابن سلام جميعًا ليست جاهلية ، إنما هى إسلامية ، وإذن فهى لا تصدق على الشعر الجاهلى ولا على روايته ، بل تقع

بعيداً . والذين يقصد به طه حسين ما قيل من أنه نُظم فى الجاهلية إرهاصاً ببعثة الرسول وما أضيف إلى الجن والأمم الداثرة وإلى اليهود والنصارى وعدىّ ابن زيد العبادى شاعر الحيرة النصرانى . وكثير من ذلك رفضه الرواة الأثبات. وقد نَصّ ابن سلام على ما وضع على لسان عدىّ بن زيد ، وقال إن أهل العلم بالشعر القديم لا يُشْكل عليهم ما وضع المولّدون والرواة المتّهمون من شعر غَثّ ضمّنوه الروايات والأخبار عن الجاهلية ، وقد هاجم ابن إسحق صاحب السيرة النبوية ــ كما مر بنا فى غير هذا الموضع ــ لكثرة ما حمّل سيرته من هذا الشعر ، وردّ كثيراً من المنحول الذى رواه . وإذن فكل ما قاله طه حسين فى هذا الصدد لم يكن غائباً عن ابن هشام وابن سلام وأضرابهما من القدماء . ومثله ما قاله عن القصص والقصاص ، وهو يشير إلى كثرة ما نُظم حول غزوة بَدْر وغزوة أحد وغيرهما من الغزوات وأضيف إلى طائفة من الأشخاص المعروفين سواء أكانوا شعراء أو لم يشتهروا بالشعر مثل حسان وحمزة بن عبد المطلب وعلى بن أبى طالب ، كما أضيف إلى نفر من قريش وغير قريش لم ينظموا شعراً قط . وواضح أنه يتحدث عن شعر إسلامى لا عن شعر جاهلى . ويتحدث عن الشعوبية وما دفعت إليه من نَحْل الشعر على الجاهليين مصوّرة فيه مثالبهم التى كانت تصمهم بها من جهة ومثبتة ثناءهم على الأعاجم ، ولم يسق شيئاً من شعر المثالب ؛ أما الثناء على الأعاجم فساق فيه قصيدة لأبى الصلت بن ربيعة شاعر الطائف تحمل ثناء على الفرس ، وأشار إلى أن لعدى بن زيد شاعر الحيرة ولشعراء آخرين ثناء أيضاً عليهم وإشادة بملوكهم وسلطانهم وجيوشهم . وقد لا يكون هذا الشعر موضوعاً ، بل إنه هو نفسه الشعر الذى كان يبحث عنه ونفاه حين قال فى كتابه الثانى إن الشعر الجاهلى المروى لا يمثل حياة القوم السياسية وانقسامهم إلى شيعتين : شيعة تتنصر للفرس وشيعة تتنصر للروم ، وعدىّ ولقيط بن يعمر الإيادى والأعشى شاعر ربيعة الذين عدّهم هنا من شعراء شرقى الجزيرة . وطبيعى أن يتنصروا للفرس الذين كانوا يجاورونهم ويمدون نفوذهم على الحيرة والمناذرة والقبائل الشرقية . وذكر هنا بعض ما نظمه الشعوبيون فى العصرين الإسلامى والعباسى من أشعار يفتخرون فيها على العرب ، وهى أشعار صحيحة النسبة إلى قائليها ، وتخرج عن موضوع الانتحال الخاص بالشعر الجاهلى . وتشكك فيما ضمنه الجاحظ كتابه الحيوان

من شعر جاهلى كثير يدل به على دقة معرفة الجاهليين بعلم الحيوان عصبية لهم . والجاحظ غير عربى ، وأيضاً فهو ينفى عنهم المعرفة الدقيقة بالحيوان قائلا فى الجزء السادس من كتابه إن معارفهم فيه أولية ، وإنهم إنما أكثروا من الحديث عنه فى أشعارهم لأنه كان منثوراً فى جزيرتهم أمام أعينهم وأبصارهم . وإذن فما قاله طه حسين عن الشعوبية لايتّجه ، ومثله ما قاله عن القصص والسياسة ، وحتى ماقاله فى الدين سبقه القدماء إلى قوله والتشكيك فيه . وبالمثل حديثه عن الرواة الوضاعين أمثال حماد وخلف الأحمر ، فهو يردد فى هذا الحديث ماساقه ابن سلام وغيره من اتهام لهم ومن رد لروايتهم الكاذبة . وطه حسين فى مناقشته لكل هذه الأسباب التى أدت إلى كثرة الوضع للأشعار — فى رأيه — على ألسنة الجاهليين يستضىء فى الأجزاء الصحيحة منها بما نص عليه الأسلاف، وغاية ما فى الأمر أنه يتسع بطعنه ونقده وتجريحه لرواية الشعر الجاهلى ذاهباً مذهب التعميم . وكان القدماء أكثر دقة من الوجهة العلمية الخالصة حين وقفوا بالاتهام عند الجزئيات ، وطبقوه تطبيقاً واسعاً تارة وتطبيقاً ضيقاً تارة ثانية ، بحيث استطاعوا أن يستخلصوا من الشعر الجاهلى قصائد وأشعاراً ودواوين صحيحة وبحيث زيّفوا منه كثيراً جداً ، وخاصة ما دار فى كتب السير والقصص والأخبار ، وقد تتبعوا الرواة وفحصوهم واحدا واحدا، ونصوا على الوثيق الذى لا يرقى إليه شك وعلى المتهم الذى تحيط بروايته الرِّيَبُ والظنون.

ويخرج طه حسين إلى الكتاب الرابع ، وهو يتحوّل به إلى دراسة تطبيقية لبيان الوضع فى شعر نفر من شعراء اليمن وربيعة ويبدأ بدراسة شعر امرئ القيس مبيناً أنه موضوع كله لسبب طبيعى ، وهو أنه يمنى وشعره مضرى . ومرّ بنا أنه كان حقّاً يمنى الأصل ، غير أنه كان مضرى اللغة واللسان والموطن،إذ هاجرت قبيلته منذ القرن الرابع الهجرى إلى الشمال وأقامت فى منازل بنى أسد بالقرب من تيماء شمالى المدينة ، ولو أنه رجع إلى القدماء لرآهم — كما مرّ بنا فى غير هذا الموضع — ينصّون على شعر منحول كثير أضيف إليه ، ويُرْوَى عن الأصمعى أنه كان يقول : « كل شىء فى أيدينا من شعر امرئ القيس فهو عن حماد الراوية إلا نُتَفاً سمعتها من الأعراب وأبى عمرو بن العلاء » . ويدرس شعر علقمة الفحل

ويشك فى كثير منه، ولو رجع إلى ابن سلام لرآه يكفيه الشك فيه إذ كان لا يثبت له سوى ثلاث قصائد . وبالمثل شك بقوة فى شعر عبيد بن الأبرص ، ولو رجع فيه أيضًا إلى ابن سلام لوجده لا يثبت له سوى قصيدته : « أقفر من أهله ملحوبُ » مع قوله فيه : إن شعره مضطرب ذاهب . وعلى هذا النحو لو أن طه حسين استقصى فى هذه الدراسة التطبيقية لشعراء اليمن وربيعة نتائج فحص القدماء لهم ولرواية أشعارهم لأغناه ذلك عن كثير من وجوه الاتهام وسهامه التى صوَّبها إلى الشعراء المذكورين وأضرابهم . وفى ذلك ما يدل بوضوح على أن توثيق القدماء للشعر الجاهلى وروايته لا يزال أدق من صنيع المحدثين ، فقد أخضعوهما لفحص علمى سديد ، استطاعوا من خلاله أن يجرّحوا طائفة من قصائده وروايته تجريحًا لا مطعن فيه ولا منفذ لكى يرده باحث محدث ، إلا أن يذهب إلى تعميمات ، أو يصدر عن أحكام ذاتية لا تؤيدها أدلة وبراهين صحيحة سديدة .

ويمضى طه حسين إلى الكتاب الخامس الذى قصره على شعراء مضر ، ويسلّم بأنه كان هناك شعر مضرى جاهلى ، غير أنه يعود فيذكر أن كثرته ضاعت وأنه لم يبق منه إلا قليل مضطرب مختلط ، ويقول إنه دخله انتحال كثير حتى لم يعد من الممكن تخليصه وتصفيته ، ويرفض أن يعتمد الباحث فى ذلك على دراسة أسانيده ورواته . ويحاول أن يضع مقياسًا جديداً للتثبت من صحته ، وما يلبث أن يهتدى إلى مقياس مركب من خصائص فنية يشترك فيه طائفة من الشعراء مؤلفين لمدرسة واضحة المعالم ، وهى تضم فى رأيه أوس بن حجر وتلميذه زهير بن أبى سلمى وتلميذيه كعباً ابنه والحطيئة ، فإن لهذه المدرسة من الخصائص الفنية المشتركة ما يدل على صحة شعرها وخلوه من الوضع والانتحال . وهى مدرسة لفته إليها ما وجده فى الأغانى وغير الأغانى من قول القدماء إن زهيراً كان يروى عن أوس شعره وإنه لقن أشعاره راوية من بيته هو كعب ابنه وراوية من غير بيته هو الحطيئة . ولكن القدماء حين عيَّنوا هذه المدرسة لم يسلموا لها بصحة أشعارها كما صنع طه حسين ، فقد أخضعوها للامتحان . أما أوس بن حجر فنصُّوا على أن شعره اختلط بشعر ابنه شريح ، كما اختلط بشعر عَبِيد

ابن الأبرص . وأما زهير فقد مرَّ بنا أن ديوانه رُوِى روايتين مختلفتين : رواية بصرية فى ثمان عشرة قصيدة ومقطوعة ، ورواية كوفية فى أكثر من أربعين قصيدة ومقطوعة ، وبذلك أضافت الرواية الكوفية زيادات كثيرة ، وشك القدماء فى غير قليل منها ، ونفس الرواية البصرية شك الأصمعى فى ثلاث من قصائدها . وكأن القدماء كانوا أكثر تشددا من طه حسين فى قبولهم ورفضهم لأشعار أستاذى تلك المدرسة : زهير وأوس ؛ وبالمثل أنكروا بعض الأشعار المضافة إلى كعب والحطيئة المخضرمين. ولعل فى ذلك ما يدل على أن مقاييسهم كانت شديدة الدقة بالقياس إلى مقاييس المحدثين ، وهى مقاييس لا تفضى إلى تعميات ولا إلى افتراضات وكان حريًّا بطه حسين ومرجليوث أن يستقصيا نقدهم لرواية الشعر الجاهلى وتجريحهم لما جرَّحوه وطعنوا فيه من قصائده ، إذن لأفادا دراسة الأشعار الجاهلية فوائد علمية قيمة .

وقد يكون من الطريف أن نذكرهنا نقد «ڤلهوزن» المستشرق الألمانى المعروف لروايات الطبرى وطريقته العلمية فى استخلاص الصحيح منها ونفى الزائف، وهى روايات لا تتصل بالشعر وإنما تتصل بالأخبار والتاريخ فى العصر الإسلامى على نحو ما يلقانا فى كتابه « تاريخ الدولة العربية من ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية » وقد نقله الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده إلى العربية . ونراه يفحص روايات الطبرى فحصًا علميًّا دقيقًا ، وعادة يسوق الطبرى فى الحادثة روايتين أو روايات عدة للمقارنة واستخلاص الحقيقة التاريخية ، وعرف « ڤلهوزن » ذلك فانتفع به أكبر انتفاع فى تحليل الحوادث وتبيُّن تفاصيلها . ونسوق مثالا واحداً هو فرار عبيد الله بن زياد حاكم البصرة والعراق إلى الشام بعد موت يزيد ابن معاوية خوفًا على نفسه، لما كان من قَتْله الحسين حفيد الرسول عليه السلام. ويروى « ڤلهوزن » أولا ما ساقه أبو عبيدة من الخبر فى ذلك ، وأنه حين وصلت عبيد الله الأنباء بوفاة يزيد وأن الناس فى الشام مختلفون فيمن يتولى أمرهم بعده راودته فكرة الاستيلاء على الحكم فجمع أهل البصرة وخطب فيهم معرِّضًا بثلب يزيد ومشيراً إلى أنه يَرْضَى من يرضونه لدينهم وجماعتهم حتى يجتمع أهل الشام على خليفة جديد ، فإن رضوا عنه دخلوا فيما دخل فيه الناس وإلا استقاموا

بأمرهم. فقالوا له إنك أقوى الناس على ذلك وبايعوه ، حتى إذا خرجوا جعلوا يمسحون أكفهم بالباب والحيطان ، ولم يلبثوا أن نبذوا طاعته وثاروا عليه . وكان أول ثائر سلمة بن ذؤيب التميمي الذى دعا لبيعة ابن الزبير العائذ بمكة ، وتبعه كثير من قبيلته تميم . واتسع الفتق على الراتق ، فخاف عبيد الله على نفسه والتجأ إلى الأزد وسيدهم مسعود بن عمرو العتكى لحمايته من ثورة تميم . وبذلك أصبح أهل البصرة بدون أمير ، واختلفوا فيمن يؤمّرون عليهم ، وتمّ اختيار هاشميّ قرشي هو عبد الله بن الحارث بن نوفل بن الحارث بن عبد المطلب الملقب ببيَّة ، ودخل ببَّة قصر الإمارة سنة ٦٤ للهجرة . وحدث أن قام نزاع بين بعض أنصاره وبعض بنى بكر وسيدهم القديم مالك بن مسمع وقتَل تميميٌّ بكريًّا ، فثارت بكر كلها وهبَّت لمحاربة تميم ، وطلب سيدهم الجديد أشيم بن شقيق إلى الأزد أن يجددوا الحلف الذى كان قد انعقد بينهم وبين قبيلته ويسيروا معهم . واشترط الأزد أن يكون الرئيس على الجميع سيدهم مسعود بن عمرو ، فقال لعبيد الله بن زياد سِرْ معنا حتى نعيدك إلى دار الإمارة ، ولكن عبيد الله خاف على نفسه ، وأرسل غلمانًا له مع مسعود ليأتوه بما تنتهى إليه الأمور . وانتهى مسعود إلى المسجد فدخله وصعد المنبر ، وأبى ببَّة أن يتعرض له . ولكن تميمًا ثارت ، وثار معها مواليها من الأساورة وفى مقدمتهم « ماه أفريدون » . ويذكر « ڤلهوزن » هنا رواية إسحق بن سويد وما حكاه من بلاء «ماه أفريدون» وقومه من الأساورة فى القتال إلى جانب تميم ، ودخول تميم المسجد ومسعود على المنبر وإنزاله وقتله . ويروى «ڤلهوزن» عن أبى عبيدة أن عبيد الله بن زياد فرّ بعد مقتل مسعود حاميه إلى الشام . وتتطور الأمور ويوشك الطرفان أن يدخلا فى حرب مبيرة ، غير أن حصافة الأحنف سيد تميم تنقذ الناس من الكارثة ، إذ يخطب فيهم مخوّفًا من سوء العواقب وعارضًا أن تدفع تميم ديات القتلى من قبيلتى الأزد وبكر ، وتستجيب القبيلتان بعد لأى ، حقنًا للدماء .

ويتوقف « ڤلهوزن » ليصحح رواية أبى عبيدة فى بعض المواضع مستعينًا بروايات مختلفة لرواة آخرين ، فلم يكن هروب عبيد الله بن زياد إلى الشام بعد مقتل سيد الأزد ، إذ تدل أبيات للهيثم بن الأسود رواها الطبرى فى الجزء الثانى من طبعة أوربا

ص ٤٦٣ على أن مسعوداً هو الذى مكن عبيد الله بنفسه من الخروج إلى الشام ، وهو ما يرويه أيضًا وهب بن جرير فى ص ٤٥٦ من نفس الجزء، وكذلك يرويه عوانة فى ص ٤٦١ قائلا إن عبيد الله ذهب إلى الشام فى منتصف جمادى الثانى ، على حين قُتل مسعود فى شوال أى بعد نحو ثلاثة أشهر . وإذن فلم يكن عبيد الله حاضراً فى تلك الحوادث ولا اختير للبصرة أميرٌ وهو لا يزال فيها، إنما حدث ذلك — كما يروى عوانة — فى ص ٤٦٣ بعد قتل مسعود وحَسْم النزاع بين بكر والأزد من جهة وتميم من جهة ثانية ، إذ حاول الناس أن يجتمعوا على أمير ، فاجتمعوا على عبد الملك بن عبد الله بن عامر القرشى ، ثم أقروا ببَـبَّة ، إلى أن دخلت البصرة فى بيعة ابن الزبير بعد ثلاثة أشهر ، وعيَّن عليهم واليًا من قبله . ويقول «ڤلهوزن» إن عوانة روى فى ص ٤٦١ أن عبيد الله بن زياد حين هرب استخلف مسعوداً على البصرة ، مما يوضح لماذا ذهب مسعود إلى القصر وإلى المسجد ، فهو خليفة عبيد الله ابن زياد . وبذلك يصحح « ڤلهوزن » رواية أبى عبيدة مستعينًا برواية عوانة التى تتفق ومنطق الحوادث والتى تؤيدها رواية وهب بن جرير وأبيات الهيثم بن الأسود . على أنه يعود فيخطئ رواية عوانة فى ص ٤٦١ التى تقول إن رجلا من الخوارج الذين انضموا إلى تميم هو الذى قتل مسعوداً ، لأن الخوارج كانوا فى حرب مع أهل البصرة، وقد اضطروا ببَـبَّة للتنازل عن الإمارة لأنه لم يسارع إلى حربهم ونزالهم ، ولذلك يرجح « ڤلهوزن » الرواية بل الروايات القائلة بأن الأساورة بقيادة ماه « أفريدون » هم الذين قتلوا مسعودا . ويقول إن رواية المدائنى فى ص ٤٦٥ حاسمة فى ذلك ، إذ قال إن الأزد هم الذين زعموا أن الأزارقة الخوارج قتلوا مسعوداً ، حتى يمحوا عن أنفسهم عار قتل موالى تميم من الأساورة لأميرهم ويَدْرَأوا ما اتُّهموا به من القعود عن الأخذ بثأره من تميم وقبول ديته . ويلاحظ ڤلهوزن أن قول عوانة فى ص ٤٦١ بأن الخوارج الذين قتلوا مسعوداً كانوا يسكنون عند نهر الأساورة ينمّ عن عدم اطمئنانه إلى ما ذكره من قتلهم إياه .

وواضح كيف نقد ڤلهوزن روايات هذا الحادث مقارنًا بينها مستخلصًا منها الرواية الصحيحة، ومنحيًا عنها الروايات الزائفة. ويكثر فى كتابه هذا النمط الرائع من المقارنة بين روايات الأخبار والأحداث واستخلاص الصحيح منها.

ولعل فى ذلك ما يصور أهمية المنهج الذى اتبعه الطبرى فى جمعه بين الروايات المختلفة فى كل حادث وكل خبر ، فهو لم يجمع بينها عبثًا أو إطالة فى كتابه ، وإنما جمعها ، لأنه عرف ببصيرته النافذة أنها مصادر متعددة ، من واجب أمثاله من المؤرخين أن يضعوها تحت أعين الناس ، ليتبينوا الصادق منها والكاذب والوثيق وغير الوثيق ، وليصححوا بعض الجوانب فى الحادث أو الخبر ، وليقيموا أركانه جميعًا على أسس وطيدة .

وهذا نفسه هو الذى دفع صاحب الأغانى إلى أن يذكر الروايات المتعددة للخبر الواحد من أخبار الشعراء التى يسوقها فى شكل سيول متلاحقة، إذ يريد من قارئه أن يقارن بين الروايات لينفذ إلى معرفة الرواية الصحيحة منها عن بيّنة ، وتصور ذلك عنده من بعض الوجوه دراسة ما ساقه عن مقتل حُجْر أبى امرئ القيس ، فقد ذكر فى ذلك أربع روايات متقابلة ، أما الأولى فرواها عن هشام بن الكلبى ؛ إذ زعم أن بنى أسد كانوا يؤدون لحجْر أميرهم الكندى إتاوةً كل عام، وحدث أن أرسل إليهم جُباته ذات مرة يحملونها إليه ، فلقوهم لقاء منكراً وردوهم ردًّا عنيفًا . فسار إليهم فى جيش كثيف من قبائل ربيعة وقيس وكنانة ، لتأديبهم ، فألقوا له عن يَدٍ صاغرين مستسلمين ، حتى إذا أصبح سادتهم مِلْكَ يده أخذ يقتلهم بالعصا — فَسُمُّوا عبيد العصا — واستباح أموال القبيلة ونفاها من ديارها فى جنوبى وادى الرُّمَّة بالقرب من تيماء إلى تهامة ، وألقى القبض على سيدهم عمرو ابن مسعود وشاعرهم عَبِيد بن الأبْرص، وما لبث عبيد أن أنشده قصيدة يستعطفه بها ، وفيها يقول :

أنت المليكُ عليهمُ وهمُ العبيدُ إلى القِيامَهْ

وتأثر حجْر ، وعفا عن القوم ، ولكن نفوس بنى أسد انطوت على الانتقام ، حتى إذا أصابوا منه غِرَّةً قتلوه فى قُبَّته ، ونهبوا ما كان معه من أموال . أما الرواية الثانية فرواها أبو الفرج عن أبى عمرو الشيبانى ، وهى تزعم أن حُجْراً ملكه الفزع والخوف من بنى أسد ، فاستجار ببعض التميميين لأهله ، ومضى هو فلجأ إلى قوم من بنى سعد بن ثعلبة ، غير أن عَلْباء بن الحارث الأسدى كان يتعقبه ، وما زال يرصده إلى أن غافله وقتله . والرواية الثالثة رواها أبو الفرج عن

ابن السكيت ، وهى تذكر أن حُجْراً أقبل ذات يوم على بنى أسد ، وكانت قد ساءت ولايته فيهم ، فأجمعوا على إعلان الحرب عليه ، حتى إذا اقترب منهم تقدَّم إليه بعض شجعانهم فقتلوا مَنْ كانوا فى مقدمة ركبه وسَبَوْا جواريه ، وقاتلهم حُجْر وسرعان ما أسروه ، ولم يلبث أحدُ فتيانهم أن قتله . أما الرواية الرابعة فرواها أبو الفرج عن الهيثم بن عدىّ ، وهى تذكر أن حُجْراً استودع بعض التميميين أهله وتحول عن بنى أسد فأقام فى عشيرته كِنْدة مدة ، وجمع لبنى أسد منها جموعاً كبيرة ، وأقبل مُدِلاًّ بمن معه وسمعتْ بذلك بنو أسد ، فصمَّموا على الحرب ، فإما عيش كريم ، وإما موت كريم ، ولقوا حُجْراً وقد أمّروا عليهم عَلْباء بن الحارث ، واقتتل الطرفان قتالا عنيفاً ، وأهوى عَلْباء على حُجْر بسيفه فطعنه طعنة قاتلة ، وانهزمت كندة وانهزم معها امرؤ القيس بن حجر ، إذ فرَّ على فرس له شقراء لا يلوى ، تاركاً وراءه أهل بيته بين قتيل وأسير ، وأخذ بنو أسد جوارى حُجْر ونساءه وساقوا كثيراً من الأموال والغنائم . وبالمقارنة بين هذه الروايات الأربع تتضح الرواية الصحيحة ، أما الرواية الأولى فهى رواية ابن الكلبى وهو وضّاع كبير ، مما يؤكد أنها غير صحيحة ، ونفس القصيدة التى ساقها فيها ضمنها بيتا ذكر فيه يوم القيامة الذى يتردّد فى القرآن الكريم ، مما يشهد بأن القصيدة والخبر الذى جاءت فيه موضوعان جميعاً ، إذ من أين لعبيد الجاهلى الوثنى الذى عاش قبل الإسلام بنحو ثمانين عاماً معرفة يوم القيامة يوم العرض على الله والحساب والثواب والعقاب . والرواية الثانية بدورها بعيدة لارتحال أسدىٍّ وراء حُجْر وقد تحوَّل يستجير بالقبائل وما زال يتعقبه حتى قتله فى بنى سعد بن ثعلبة غِيلةً . والرواية واضحة التكلف والتلفيق . ومثلها الرواية الثالثة فى التلفيق والتكلف ومخالفة منطق الحوادث جملة . والرواية الرابعة هى أوضح الروايات تمشياً مع هذا المنطق ، فبنو أسد قد ثاروا على حُجر ، فقاتلهم هو وعشيرته الكندية ، غير أنه هُزِم هزيمة نكراء ، وخرَّ صريعاً يتضرَّج فى دمه ، ولم تقم بعد ذلك لإمارة كندة فى شمالى الجزيرة قائمة. ويؤكد هذه الرواية ما ذُكر فيها من أن امرأ القيس كان مع أبيه فى تلك المعركة يقاتل بنى أسد ، حتى إذا علت كفّتهم ولم يعد من الفرار بُدّ ولىَّ على وجهه . وإنما كان ذكر ذلك فى الرواية تأكيداً لها وتوثيقاً ، لأننا نجد عَبيد بن الأبرص شاعر بنى أسد حينئذ يردّد فى أشعاره أن امرأ القيس كان

حاضراً المعركة وولى هاربًا على فرسه حين أحدق به الموت من كل جانب ، ويتهدده ويتوعده بسوء المصير إن هو فكر فى أخذ ثأره وحرب قومه . وبذلك تسقط الروايات الثلاث الأخرى ، وليس ذلك فحسب ، بل أيضًا تسقط كل الأخبار والروايات التى رواها أبو الفرج فى الأغانى عن ابن الكلبى مما يتصل بطرد حجر لابنه أنفة من شعره الماجن وما يقال من أن امرأ القيس جاءه الخبر بمقتل أبيه وهو بدمّون فى اليمن، وكل ما يطوى فى ذلك من أشعار وأمثال . وبالمثل يسقط الخبر الطويل الذى رواه ابن قتيبة عن طرد أبيه له بسبب غزله بابنة عمه فاطمة يوم الغدير بدارة جُلْجل، وما قيل من أنه سلّمه إلى مولى له ليقتله ويأتيه بعينيه ، فأتاه بعينى جُؤْذُر ، وندم حُجْر فعرّفه الحقيقة على حين مضى امرؤ القيس يتنقل مع أخلاط من الشذاذ بين أحياء العرب يصيدون الوحش ويلهون ، حتى إذا كان فى دمّون جاءه نعىّ أبيه . فكل ذلك تنفيه رواية الهيثم بن عدى. وأشعار عبيد التى تؤكد أنه كان حاضراً معركة أبيه مع بنى أسد . ولعل فى ذلك كله ما يوضح دقة القدماء فى رواياتهم المتعددة للخبر الأدبى وغير الأدبى ، حتى يستخلص القارئ لنفسه الرواية الصحيحة أو قل المصدر الصحيح مزيفًا غيره من المصادر غير الوثيقة .

ومرّ بنا فى نقد القدماء للمصادر كيف أنهم كانوا متنبهين فى قوة لذوى الأهواء وذوى العصبيات المذهبية وهو تنبه ينبغى بدورنا أن نستضىء به فى نقدنا للمصادر القديمة ومدى إفادتنا منها وانتفاعنا بها ، وهل من شك فى أنه ينبغى أن نحتاط إزاء الذهبى فى تاريخه الكبير وما به من تراجم للحنفية والشافعية والمالكية وأيضًا ما به من تراجم للأشعرية، وبالمثل ينبغى أن نحتاط إزاء كتب الشيعة الغالين حين يترجمون أو يتحدثون عن بعض أهل السنة ، بل نفس من يسلكونهم فى التشيع ينبغى أن نحتاط إزاءهم ، فقد يسلكون مثلا أبا نواس لبيت أو بيتين قالهما عرضًا فى مديح الرسول عليه السلام أو فى بعض آله . ومن هذه الناحية نجدهم يُدْخلون فى التشيع كثيرين من الشعراء الذين لم يُعْرَفُوا بتشيع ، ولا نقلت عنهم المصادر الأدبية الصحيحة شعراً شيعيًا .

ولعل فى هذا ما يلفتنا إلى الاحتياط إزاء المصادر الشيعية التاريخية، مثل تاريخ اليعقوبى والدينورى فى الأخبار الطوال وكتابات المسعودى فى مروج الذهب وغيره ؛ إذ لابد أن يُراجع الباحث ما يروونه فى الأحداث الشيعية على مصادر أخرى غير شيعية .

٦

الملحوظات والاقتباسات

من المفروض أن يتخذ الباحث بطاقات يدوّن عليها بإيجاز ما يراه نافعاً فى المصادر التى يقرؤها مما يفيد بحثه . أما تدوينها كاملة فإنما يكون فى البحث نفسه ، ومن المهم ألاّ يشغل بطاقات بحث إلا بما يتصل به مباشرة ، وإلاّ تكاثرت البطاقات ولم يعد من الممكن تخليص المهم منها من سواه إلا بصعوبة ومشقة . وهناك من ينهضون ببحوث دون استخدام بطاقات ، وإنما يستخدمون كراسات ، وفائدتها أقل بكثير من فائدة البطاقات المنفصلة التى يمكن تنسيقها على أساس معجمى أو أى أساس آخر . ومن الواجب ألا يتهاون الباحث فى تسجيل الملاحظة التى تصادفه فى بعض المصادر ، متكلا على ذاكرته ، لأن ذاكرته قد تخونه ، وقد يذكر الملاحظة وينسى المصدر الذى قرأها فيه . وينبغى أن يذكر مع الملاحظات المصادر التى تحتويها وصفحاتها سواء أكانت كتباً أم مقالات فى بعض المجلات ، وإذا كان لمؤلف الكتاب كتب مختلفة حَسُنَ أن يذكر اسم الكتاب الذى أُخذت منه الملاحظة ، أما إذا لم يكن للمؤلف سوى كتاب واحد فلا مانع من أن يذكر اسمه مكتفياً به .

وعادة تنظّم البطاقات فى مجموعات ، ويحسن أن تكون لها ألسنة صغيرة وعليها عنوانات المصادر لسرعة الفائدة منها . وليس هناك ترتيب واحد يتحتّم الأخذ به فى تنظيمها ، فقد ترتّب ترتيباً موضوعياً ، وقد ترتب وخاصة فى العصور الأدبية ترتيباً زمنياً . والأولى أن يوضع منهج واضح للبحث يوزّع فيه على أبواب وفصول أو فصول فقط ؛ وترتّب البطاقات حسب الفصول فلكل فصل بطاقاته ولكل مجموعة فصول فى باب بطاقاتها الخاصة التى تشير دائماً إلى المصادر المستقاة منها . ومن الممكن أن تُجْعَلَ العنوانات للبطاقات نفس الأشخاص التى تحتويها الفصول ، أو نفس الموضوعات وتوضع معها المصادر واضحة .

ويبدو أن أسلافنا كانوا يعرفون من قديم نظام البطاقات معرفة جيدة ، وهل يستطيع الإنسان أن يتصور كتاباً مثل الحيوان للجاحظ صُنِّف دون استخدام

البطاقات فى جمع مادته ؟ وكثير من الكتب بعده وخاصة المطولة الواسعة يتضح فيها أثر استخدام البطاقات دون جدال. وقد دأبوا — فيما دأبوا — على تدوين الملاحظات التى جمعوها من بطون الكتب فى مصنفاتهم ولم يكونوا يعرفون الطريقة التى نتبعها اليوم من ذكر الجزء والصفحة ، فالتزموا أن ينقلوا الاقتباسات عن المصادر السابقة كاملة ، كما التزموا أن تكون بنفس صيغتها ونفس ألفاظها وحروفها ومن خير ما يصور ذلك كتاب المغرب لابن سعيد الذى يتردد فيه ذكر المصادر ، والأخذ عنها أخذا مطرداً . وكانوا إذا عمدوا إلى تلخيص الاقتباس أشاروا إلى ذلك بمثل : « يقول المؤلف ما معناه » . وكانوا يبدءون الاقتباس بمثل: قال ونحوها . على أن ابن سعيد يذكر الكتاب ووراءه الاقتباس مباشرة دون فصل بمثل قال ، وبالمثل نراه لا يضع أى علامة للدلالة على انتهاء الاقتباس . وقد يكون ذلك راجعاً عنده إلى أنه يسوق أحياناً كل ما فى الترجمة من كتاب معين فلا يجد ضرورة وقد ذكره أن يشير إلى أنه انتهى من النقل منه . ولكن الغالب أنهم كانوا يصرحون بانتهاء الاقتباس بمثل : انتهى . أو انتهى ما ذكره . . أو والحمد لله أو والله الموفق . أو والله أعلم . أو إلى ههنا ، ونحو ذلك . والأكثرون يستخدمون كلمة : « انتهى » وحدها ، وقد يرمزون إليها بالحرفين : ا . هـ .

أما اليوم فالمصنِّفون ينصُّون على بدء الاقتباس بمثل قال ونحوها ، ثم يتلونها بعلامات التنصيص : « حتى إذا فرغوا من الاقتباس أنهوه بها هكذا : » . وينبغى ألا يُفْرط الباحث فى كثرة الاقتباس من المصادر ، لأن ذلك يوحى بأنه يعطِّل تفكيره ، وأنه يستخدم تفكير سواه ، دون أن يتحمل بنفسه عبء البحث والدراسة . وأيضاً ينبغى إذا جلب اقتباساً إلى بحثه ألا يمتدَّ به إلى أكثر من صفحة مهما تكن قيمته . إن واجبه أن يعيِّن المطلوب منه الذى يحتاج إليه بحثه ويترك ما عداه مما قبله وما بعده ، حتى لا يجور على بحثه ويدعه فى أيدى غيره من الباحثين السابقين ، وكأنه وخاصة حين يكثر من الاقتباسات الطويلة كُرَةٌ بأيديهم يتقاذفونها . وحقاً يحتاج ذلك ضرباً من الخبرة ليميز الباحث فى الاقتباس المنقول بين المهم والأهم وما لا أهمية له . وينبغى أيضاً على الباحث الناشئ ألاَّ يكرر نصاً مقتبساً فى بحثه ، بل إذا ذكره فى موضع امتنع من ذكره ثانية ، إلا

أن يشير إليه فحسب إشارة مقتضبة . ويلقانا كثيراً عند الباحثين المبتدئين إذا بحثوا شاعراً أن يكرروا الاستشهاد ببعض أشعاره فى مواطن مختلفة ، وهو يدل — فيما يدل — على أنهم غير متيقظين فى بحثهم ، وكأنهم لا يعرفون ما تقدّم منه ولا ما يذكرونه سابقاً وما يذكرونه لاحقاً . ومن أسوأ الأشياء أو من أشدها سوءاً أن يسوق الباحث اقتباساً لا يرتبط بكلامه ارتباطاً دقيقاً ، وكأنه يريد أن يدل على قراءته لمصدر من المصادر ، وأولى به ألا يقحم مثل هذا الاقتباس الذى يضعف التسلسل المنطقى فى كلامه .

وإذا كنا نطلب فى الاقتباس دقة النقل كما طلبه الأسلاف فإننا نعمم ذلك فى النقل من المصادر القديمة وفى الترجمة عن المصادر الأجنبية ، وإذا ترددنا فى ترجمة مصطلح وضعناه بجانب اللفظة التى تؤديه فى حروفه اللاتينية . ويكثر فى مصادرنا القديمة غير المحققة الغلطُ والخطأ بسبب التصحيف أو التحريف ، ويحسن أن نتبع الكلمة المغلوطة أو المصحفة التى لم نستطع قراءتها قراءة صحيحة بكلمة (هكذا) بين قوسين على هذا النمط . وإذا حذف الباحث كلمات فى وسط الاقتباس أو فى أثناء الترجمة كان من الواجب أن يدل على ذلك بوضع نقط هكذا. . . حتى يعرف القارئ أنه حذف من الأصل بعض كلمات ، طلبا للإيجاز .

٧

الهوامش والحواشى

لم يكن أسلافنا يعرفون نظام الهوامش ، إنما كانوا يعرفون نظام الحواشى ، إذ كان يوجد بياض أو فراغ على جوانب الصفحة يمكّن من كتابة بعض تعليقات . وعادةً لم يكن يكتبها المؤلفون أنفسهم ، إنما كان يكتبها بعض العلماء الذين يقرءون الكتاب ، وكثيراً ما نراهم يذكرون قبلها كلمة تدل عليها مثل « ههنا لطيفة » أو « فائدة » أو « تنبيه ». وكان يحدث كثيراً أن يُدْخل بعض النساخ هذه الحواشى فى متن الكتاب، وخاصة إذا لم ينبّه المعلق عليها بكلمة «فائدة » ونحوها، وقد يصبح تخليص ذلك من المتن صعباً . وكانت الحاشية عادة تمتد سطوراً غير قليلة ، فهى

ليست مثل الهوامش الحديثة تحمل إشارة إلى مصدر من المصادر ، وإنما هي تعليق كثيراً ما يطول .

وقد ساعدت المطبعة المؤلفين على استخدام الحواشي والهوامش جميعاً . أما الحواشي فهي لا تزال يراد بها إلى التعليق وبسط فكرة في المتن ، وقد يُذْكر معها اسم مصدر أو أكثر وقد يُنْقَلُ من مصدر اقتباس طويل . وبعض المؤلفين يعمدون كثيراً إلى صنع هذه الحواشي ، وكأنهم يرون أنهم إن ذكروها في المتن أحدثت فيه خلخلة ، وخاصة حين تتحدث عن بعض الأشخاص أو عن بعض الموضوعات التي عرض لها المؤلف في بحثه . ولعل هذا ما يجعلنا ننبه إلى الحذر في استخدامها ، فينبغي ألاّ يعمد إليها الباحث دائماً ، إنما يعمد إليها عند الضرورة الصحيحة وحين لا يستطيع أن يُدْخل ما تحتويه في تضاعيف كلامه . وعلى كل حال ينبغي ألا تأخذ صورةَ معلوماتٍ أساسية تضاف من حين إلى حين ، وكأن الباحث فاته أن يسوقها في ثنايا كلامه . إن الغرض منها إنما هو التوضيح لا إضافة معلومات جديدة فاتت الباحث ويريد أن يسجلها ، أو كأنما عزَّ عليه أو صعب أن يدمجها في متن الكلام . ومعنى ذلك أن تكون ذات صلة وثيقة بأفكار المتن ، وإلا بدا كأنها استطرادات لا يحتاجها البحث ، وبدلا من أن تؤكده تضعفه وتُخلخله خلخلة شديدة .

وقد أصبحت الهوامش جزءاً لا يتجزأ من البحوث الحديثة ، ويُراد بها بيان المصادر التي استخدمها الباحث في بحثه وكأنها مستنداته في الدراسة ، فهو يقدمها للقارئ ، وكأنما يقدم أدلته وبراهينه على ما يسوق من أفكار ، واضعاً تحت بصره جميع مصادره ، ليراجعه فيها إن شاء ، وليبين له كيف كوّن بحثه ، وكأنما يريد أن يشركه معه في الدراسة ، إذ يعرض عليه كل ما قرأه وكل ما اتخذه دليلا أو حجة على كلامه وكل ما استمد منه أفكاره وآراءه ، حتى يرى القارئ رأى العين كيف جمع مادة بحثه ، وكيف نسّق أدلتها ، وكيف اشتق أفكاره . وعادةً حين يذكر المصدر يذكر صفحته بكل دقة . وهناك خطأ يقع فيه بعض الباحثين الناشئين ، وهو أن يجد في بحث سابق له إشارة إلى مصدر ، فيأخذ هذا المصدر عنه ورقم صفحته دون اطلاع عليه أو مراجعة له ، وقد يكون الباحث السابق أخطأ

فى ذكر المصدر عن غير قصد ، أو أخطأ فى ذكر الصفحة ورقمها ، أو قد يكون حدث فى أثناء الطبع تحريف فى الرقم ، فينقله بتحريفه أو بخطئه فيكون ذلك طامة كبرى .

وأدهى من ذلك أن يعمد الباحث الناشئ إلى كتاب مزود بكثير من النصوص والمصادر ، فينقل كثيراً منها وقد ينقل معها استنباطات الباحث الذى سبقه ، وبذلك يتضح ضعف بحثه وأنه ليس إلا ترداداً لبحث أو بحوث سابقة لا يفيد الدراسات الحديثة الفائدة المرجوة . ومن أجل ذلك ينبغى أن يأخذ الباحث المبتدئ نفسه بغير قليل من العناء ، فلا يدع نفسه عالةً على غيره من الباحثين السابقين ، بل يحاول أن تكون له تجربته المستقلة مع المصادر وأن تكون له آراؤه الجديدة التى يضيفها إلى الآراء السابقة . وإذا أحسّ أن موضوعها قد استوفى أدوات البحث عند الدارسين السابقين وأنه لن يستطيع أن يضيف إليهم شيئاً ذا غناء كان من الواجب عليه أن يبتعد عنه وألاّ يحاول بأى صورة من الصور العمل فيه أو البحث والدراسة .

وبعض الباحثين المبتدئين يستكثرون من الهوامش ، ولذلك ضرران واضحان ، أولهما أن ذلك يعنى أن الباحث يحاول أن يدلّ على سعة اطلاعه ، فهو يحشد عشرات المصادر ، وكثيراً ما يؤديه ذلك إلى أن يجمع فيها بين الغث والسمين وما لا قيمة له وما هو قيّم ، فتختلط المصادر ، ولا يُعْرَف أيها أهم للبحث وأيها لا يتصل به إلا بسبب ضعيف . وأما الضرر الثانى فهو أنه لا يستطيع أن يتبين هو نفسه المصدر الأساسى من المصدر غير الأساسى ، إنما هى حشود أو سيول من مصادر تساق ، سيول تحمل الجواهر والحصباء ، ولا ندرى مدى تمييز الباحث بين النوعين ، ومعنى ذلك أن سَعْىَ الباحث الناشئ نحو الإكثار من المصادر قد يجره إلى أوخم العواقب .

ودائماً ليس الغرض من البحوث أن يدل الباحث على كثرة ما قرأ من المصادر المتصلة مباشرة بالبحث وغير المتصلة ، وإنما الغرض أن يستنبط من مجموع ما يقرأ قضايا أو أفكاراً جديدة ، وحبذا لو اتسع به ذلك فاستنبط نظرية لم يُسْبَقْ إليها وذلك هو الغرض الحقيقى من البحث ، أما حين يتحول البحث إلى حشد مصادر ،

منها ما يفيد ومنها ما لا يفيد فإن شخصية الباحث تتضاءل ، حتى لتخفى أحيانًا عن عين القارئ ، وبذلك يخرج البحث عن غايته ومهمته .

إنه لا بد للباحث حقًا من المصادر ومن الاتساع فى القراءة ، لكن لا ليستكثر من الهوامش ، وإنما لينتخب منها مادة بحثه ، ويشير إليها حين تكون الإشارة ضرورية للبرهنة على ما يقول . ودائمًا ما يقوله ينبغى أن يكون نتيجة إحاطة بالمصادر واستقصاء شديد ، وأهم من ذلك أن يكون نتيجة تمثُّل لها ، فهو يخالطها ويخالط أصحابها صباحًا ومساء ، ولكن لا ليسجلها فى شكل سيول متلاحقة ، بل ليتمثَّل منها أفكاراً جديدة ،لم يستطع سابقوه فى البحث أن يسجلوها أو يدونوها . إنه يقرأ ويعكف على القراءة ليستخلص حقائق لم يُسْبَقْ إليها ، لا ليقول للقارئ إنى قرأت وأكثرت من القراءة واطلعت على كثير من المصادر ، كما تصور ذلك هوامش بَحْثى ، وإنما ليقول إنى قرأت وأفدت من قراءتى واستطعت أن أصل إلى هذه الفكرة أو تلك ، كما دلَّتنى على ذلك المصادر . وهو يسوقها لا للتكثر بها ، وإنما لتكون شاهدة وبرهانا بيناً على فكرته أو أفكاره .

ومما يدخل فى التكثر من ذكر الهوامش والمصادر ما يحاول بعض الباحثين المبتدئين إثباته من أنهم قرأوا كثيراً من المصادر الأجنبية أو المكتوبة بلغات أجنبية ، فإذا هم يحشدونها دون حاجة حقيقية ، أو مع ذكر بعض أفكار بسيطة فى النقد الأدبى أو غير النقد الأدبى . وذِكْرُ المصادر الأجنبية كذكر المصادر العربية ليس شيئًا يقصد لذاته ، إنما تساق للحاجة ولبيان مصدر فكرة مهمة ذكرها الباحث ، ويريد أن يدل القارئ عليه ، حتى يفيد منه إن رأى الرجوع إليه . وكما أن المصادر العربية لا تساق لغرض التكثر ، كذلك المصادر الأجنبية لا تساق للتكثر وإنما تأتى لخدمة البحث وتأكيد بعض أفكاره وكأنها تحمل فى أيديها الأدلة الناصعة القوية .

ودائمًا الدقة ، الدقة فى اختيار المصادر ، والدقة فى وضع أجزائها وأرقام صفحاتها بالهوامش ، والدقة فى ذكر طبعاتها . وإذا تعددت الطبعات التى يستق منها الباحث مادته لمصدر بعينه كان من الواجب أن يذكر الطبعة كلما

ذكر المصدر حتى لا يختلط الأمر على القارئ . ويحسن أن يضمَّن هوامشه شروحًا لغوية للأشعار الغريبة فى البحث ، حتى يتابعه القارئ فيما يستنبط وفيما ينثر من آراء وأحكام ، وحتى لا يجد صعوبة فيما يقرأ ، ولا عقبة تحول بينه وبين الفهم الدقيق .

خاتمة

تحدثنا فى هذا الكتاب عن طبيعة البحث الأدبى ، وهى طبيعة موصولة بالأدب وإثارته للانفعالات فى قلوب القراء والسامعين وما يمتاز به من تعدد معانيه بين لغوية وبيانية وموسيقية . وأوضحنا كيف أن اختيار موضوع فيه للبحث يُعَدّ عملا شاقًا ، وأن من واجب الباحثين المبتدئين ألا يلجأوا إلى أساتذة الجامعات لاختيار موضوعات لهم ، فالموضوعات ينبغى أن يهتدوا لها بأنفسهم ومن خلال قراءاتهم الدائبة ، وينبغى ألا يتسعوا ببحوثهم وأن يعرفوا أنه كلما ضاقت موضوعاتها كانت أكثر صلاحية للبحث ، إذ يستطيع الباحث أن يحيط بأطراف الموضوع ويتعمق فى أغواره . ويحسن ألاّ يأخذ موضوعًا لا تَكْتَمِلُ له فيه أدوات البحث كاملة ، فمثلا من الخطر أن لا يكون متعمقًا فى الثقافات الأجنبية ويدرس أديبًا متعمقًا فيها . ومن الخير لكل باحث أن يكون واسع الثقافة بالآداب الغربية ، وكذلك بالآداب العربية وتطورها على مر العصور . ومن الواجب أن يهتم بتنسيق موادبحثه بحيث ترتّب ترتيبًا منطقيًّا وبحيث نصبح كأننا بإزاء أدلة منطقية متعاقبة ، يسودها الترتيب الزمانى والمكانى . وحتْمٌ أن تقسّم فصول البحث إلى أجزاء حتّى تستبين حدوده ومعالمه ، ويحسن أن يُعْفِيَ الباحث الناشئ نفسه من التمهيدات الطويلة ، وأن يكون البحث متلاحمًا فى فصوله وفى فقره ، وكأنه بناء واحد متكامل. ولا بد من الاستقراء التام ، حتّى يسلم الباحث من الخطأ فى الأحكام على العصور والشخصيات الأدبية ، ولا بد من الاستنباط الدقيق المدعم بالنصوص والأسانيد ، ولعل شيئًا لا يهدد البحوث كما تهددها الفروض التى لا تسندها نصوص وشواهد بيِّنة . والتفسيرات الدقيقة هى قوام البحوث الأدبية وعمادها فى العصور وفى الشعراء والكتّاب ، بحيث تقاس أهميتها بحسب ما تحمل منها مما يفيد الدراسات الأدبية فوائد محققة . ولا بد أن تتوفّر للباحثين المبتدئين قدرة بل مهارة فى التذوق الأدبى والتحليل البصير لشخصية الأديب ومذهبه الفنى . ولا بد أن تتوفر عندهم دقة العرض وأن يفسحوا لصيغ الاحتمالات ، وأن يتجنبوا الحشو وكل ما يتصل به . ويحسن أن يكون أداؤهم دقيقًا وألاّ يستخدموا كلمات غائمة وألاّ يتكلّفوا فى صيغة

ولا صورة أدبية ، وألا يستخدموا ألفاظًا غريبة ولا عامية ، إنما يستخدمون أسلوبا واضحا فصيحا يروق بتناسقه واستوائه .

والتفكير فى مناهج البحث قديم منذ وضع أرسطو منطقه ، وقد استغله العرب . وأضافوا إليه منهجهم فى الرواية وعنايتهم الشديدة بالاستقراء والاستنباط والتجربة الحسية . وأفاد منهم فلاسفة الغرب فى منطقهم الحديث وما وضعوه من مناهج سديدة . وكان من آثار نهضة العلوم الطبيعية فى القرن الماضى أن سيطرت قوانينها ومناهجها على الدراسات الأدبية ، مما أدّى إلى ظهور ما يمكن أن يسمّى بالتاريخ الطبيعى للأدب على نحو ما يلاحظ عند « سانت بيف » ومحاولته أن يضع الأدباء فى فصائل كفصائل النبات والحيوان، وتلاه « تين » فصاغ للأدب والأدباء قوانينه الجبرية الثلاثة : الجنس والمكان والزمان ، وخلفه «برونتيير » فطبّق نظرية النشوء والارتقاء على الأدب وأنواعه . ووصل كثيرون بين الأدب والدراسات الاجتماعية وما تخوض فيه من بحوث فى ظواهر المجتمع وطبقاته وأوضاعه الاقتصادية والسياسية مما أدى إلى ظهور مقياس الالتزام بقضايا المجتمع ومشاكله ومدى فاعلية الأديب فيه وتأثيره واحتماله لتبعاته . واستضاء كثيرون فى درس الأدباء بالبحوث النفسية الحديثة التى أخذت منذ فرويد تُعْنى ببسط عُقَد كثيرة وتأثيرها فى الفنان من مثل عُقْدة أوديب أو عُقْدة حب الأمّ ، وتبعه كثيرون يتحدثون عن النرجسية ، ونرى العقاد يطبقها على أبى نواس . ويبدئ ويعيد « أدلر » فى مركب النقص وخطورة تأثيره فى الأدباء ، فى حين يضع « يونج » اللاشعور الجمعى بجانب اللاشعور الفردى عند فرويد، وهو لا شعور يحتفظ فى قاعه بطفولة الجنس البشرى جميعه . وتُعْنَى بعض مدارس علم النفس بالبناء الكلى للأثر الفنى ، وتُعْنَى أخرى بالتجربة وتسجيل سلوك المتلقّين للفنون . وتنشط منذ القرن الماضى مباحث الفلسفة الجمالية وما يتصل بها من البحث فى حقيقة الجمال وقيمه ، ويتجادل النقاد طويلا فى نظرية الفن للفن ، ويظهر كروتشه بمباحثه الفلسفية الجمالية الدقيقة ، ويذهب إلى أن الجمال فى الفنون لا يعود إلى المضمون إنما يعود إلى التعبير ، ولذلك ينبغى الفصل بينه وبين المجتمع وحاجاته وضروراته ، ويعارضه كثيرون من فلاسفة الجمال فى مقدمتهم : « شارل لالو » و « إيتيان سوريو » . ويدعو نقاد كثيرون منذ أوائل

القرن الحاضر إلى الاعتماد على بيان الانطباعات الذاتية إزاء الأديب وأعماله ، وهم أصحاب المنهج التأثرى أو الذاتى ، ويقابلهم أصحاب المنهج الموضوعى وفى مقدمتهم «إليوت» وهم يعنون بوصل الأديب وأدبه بالتراث الماضى ، مما هيأ عندهم لدراسات لغوية وبلاغية طريفة تشبه أكبر الشبه دراسات عبد القاهر الجرجانى. ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إن خير منهج ينبغى أن يتّبع فى دراسة الأدب هو المنهج التكاملى الذى يأخذ بحظ من كل هذه المناهج مفيداً منها جميعاً .

وإذا رجعنا إلى أصول تراثنا العربى وجدنا أقدمها يعتمد على الرواية الشفوية ، مما هيأ للتعدد فى صور بعض الكتب بتعدد الرواة ، وقد أحاط المحدّثون رواية الحديث النبوى بتوثيق شديد لها وللرواة ، طلباً للتحرى الدقيق ، مما جعلهم ينفذون إلى وضع علوم الحديث المختلفة كعلم رجاله وعلم مصطلحه وعلم الجرح والتعديل ، ونفذوا أيضاً إلى بيان طرق دقيقة لروايته ، فى مقدمتها السماع والقراءة والإجازة . وبالمثل عُنى علماء اللغة والشعر بتوثيق رواتهما على نحو ما يصور ذلك ابن سلام فى كتابه « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » وأبو الفرج الأصبهانى فى كتابه الأغانى . وكان البصريون أكثر من الكوفيين دقة فى التجريح والتعديل ، مما يجعل روايتهم للدواوين أكثر ثقة وصحة . ومن الروايات الوثيقة للدواوين رواية ديوان جرير عن ابن حبيب ورواية ديوان أبى نواس عن الصولى. ومن أطرف صور التوثيق عند القدماء اتهامهم لمعجم العين المنسوب إلى الخليل، فقد شكوا فى هذه النسبة، وذكروا فى ذلك أدلة لاتُدْفع. وبلغ من دقتهم أنهم كانوا يذكرون تاريخ نَسْخهم لأى مخطوطة، وقد يذكرون تاريخ المخطوطة التى ينقلون عنها. ومما يساعدنا الآن على التوثيق، مايذكر فى مقدمة النسخ أو فى تضاعيفها من أسماء أشخاص عاصروا المؤلف وماقد يوجد عليها من أنها موقوفة على طلاب العلم، وكذلك مايوجد عليها من أسماء العلماء الذين تملكوها أو قرءوها وماينقل عنها فى كتب تالية من نصوص مختلفة. ودائماً تُتَّخذ نسخة المؤلف أو أقرب فروعها إليها الأصل الذى يُنْشر على أساسه الكتاب، وإذا تعددت نسخه قُسمت إلى عشائر، لتنوب عن كل عشيرة أُمُّها فى التحقيق والمعارضة، وتُجْعَلُ أقدم أمٍّ الأصلَ فى النشر. وللأسلاف اصطلاحات

دقيقة تمسّكوا بها فى المعارضة والمقابلة . ومعروف أنه توجد للدواوين روايات مختلفة ، وينبغى أن يجمع بينها المحقق دون مز ج ، وعادة توضع لنسخ المخطوطات رموز تدل عليها ، وكان القدماء يستخدمونها للدلالة على المخطوطات وعلى الأعلام . وتحسن المراجعة على أصول الكتاب وفروعه ، وخاصة إذا حدث محو فى أسماء بعض الأعلام أو سقطت بعض الأوراق أو اضطرب نظامها . وإذا أضيفت إلى المخطوطة تعليقات أو حواش وُضعت فى هوامشها . ولا بد أن يكون المحقق لكتب التراث على معرفة باصطلاحات القدماء فى الخط والكتابة، وأن يكون شديد التحرى فلا يفوته تصحيف ولا يفوته شىء من غلط المؤلف الناشئ من السهو ، أما الغلط الناشئ من التطور اللغوى فليس من حقه تصحيحه . وينبغى أن يقدّم لأى كتاب يحققه بمدخل يضع فيه ترجمة المؤلف ترجمة دقيقة مع التعريف بالكتاب وبمصادره وقيمته العلمية والأدبية . ولابد من تقيده بمصطلحات التحقيق والعناية بوضع النقط والترقيم الخارجى والداخلى ، ولا بد من الفهارس وهى تختلف باختلاف الكتب والمصنفات .

وتتنوع المصادر ؛ فمنها ما هو أصيل ومنها ما هو ثانوى، وكانت الرواية الشفوية أولى المصادر فى الحديث النبوى وفى التاريخ والأخبار والأدب واللغة ، ثم أُلفت الكتب على أساسها، ومضوا يعنون فى مقدمتها بذكر المؤلفات السابقة على نحو ما نرى فى معجم تهذيب اللغة للأزهرى، والمخصص فى اللغة لابن سيده، والدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر ، ومعجم البلدان لياقوت ، والبحر المحيط لأبى حيان ، والمُغْرب فى حُلَى المغرب لابن سعيد . وعُنى الأسلاف عناية واسعة بنقد الرواية والرواة فى الحديث وطبّقوا ذلك على رواية اللغة والشعر . ونبّهوا طويلا على ما يدخل الرواية والمصنفات من تزييف أو تجريح بسبب المنافسة والهوى والعصبية فى المذهب ، على نحو ما يلاحظ بين الفقهاء والصوفية وبعض الحنابلة والأشعرية . وتتسع فى عصرنا العناية بالمصادر عند الباحثين وينبغى أن تحيط بالموضوع المدروس إحاطة دقيقة ، وهى تختلف قلة وكثرة باختلاف طبيعة البحث ، فمن يتخذ موضوعًا لبحثه الشعر فى عصر كالعصر الأيوبى تتنوع مصادره تنوعًا واسعًا

على الباحثين الناشئين . وينبغى ألا يحيل الباحث على مصدر متأخر ويترك مصدراً متقدماً ، وكذلك لا يحيل على مخطوطات يملكها بعض الأفراد ، ولا يعنى بموضوع يفتقر إلى لغة أجنبية لا يتقنها . وينبغى أن يتعرف على المصادر بكل ما يمكنه من وسائل . وقد أخضع الباحثون المحدثون رواية الشعر الجاهلى لنقد شديد ، تغلب فيه الفروض والتعميمات ، وأفادوا فوائد جمة من تعدد روايات الخبر الواحد فى الطبرى والأغانى إذ أعانهم ذلك على نقد الروايات وتبين الصحيح منها من الزائف والنفوذ إلى معرفة الرواية الصادقة . وبحق يتوقف الباحثون المعاصرون فى الأخذ عن أصحاب المذاهب شيعة غالين وغير شيعة غالين . ولا بد من تنظيم المواد التى تجمع من المصادر فى بطاقات تذكر فيها الملاحظات والمصادر وصفحاتها بدقة ، وتنقل منها الاقتباسات حرفياً ، مع الامتناع عن تكرارها ، إنما يشار إليها عند الحاجة . وينبغى ألا يتسع الباحث فى الحواشى اتساعاً يوحى بالاستطراد ، كما ينبغى ألا يستكثر فى الهوامش من ذكر المصادر عربية وأجنبية ، إذ هى لا تأتى لذاتها ، وإنما تأتى شهوداً للبرهنة على ما يسوق من أفكار وآراء .

فهرس الموضوعات

الصفحة

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

فى الدراسات القرآنية

● سورة الرحمن وسور قصار
عرض ودراسة
الطبعة الثالثة ٤٠٤ صفحات

فى تاريخ الأدب العربى

● العصر الجاهلى
الطبعة الثالثة عشرة ٤٣٦ صفحة

● العصر الإسلامى
الطبعة الثالثة عشرة ٤٦١ صفحة

● العصر العباسى الأول
الطبعة الحادية عشرة ٥٧٦ صفحة

● العصر العباسى الثانى
الطبعة السابعة ٦٥٧ صفحة

● عصر الدول والإمارات
الجزيرة العربية-العراق-إيران
الطبعة الثالثة ٦٨٨ صفحة

● عصر الدول والإمارات
الشام
الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة

● عصر الدول والإمارات
مصر
الطبعة الثانية ٥٠٠ صفحة

● عصر الدول والإمارات
الأندلس
الطبعة الأولى ٥٥٢ صفحة

● عصر الدول والإمارات
ليبيا - تونس - صقلية
الطبعة الأولى ٤٤٦ صفحة

فى مكتبة الدراسات الأدبية

● الفن ومذاهبه فى الشعر العربى
الطبعة الحادية عشرة ٥٢٤ صفحة

● الفن ومذاهبه فى النثر العربى
الطبعة الحادية عشرة ٤٠٠ صفحة

● التطور والتجديد فى الشعر الأموى
الطبعة الثامنة ٣٤٠ صفحة

● دراسات فى الشعر العربى المعاصر
الطبعة الثامنة ٢٩٢ صفحة

● شوقى شاعر العصر الحديث
الطبعة الثانية عشرة ٢٨٦ صفحة

● الأدب العربى المعاصر فى مصر
الطبعة العاشرة ٣٠٨ صفحات

● البارودى رائد الشعر الحديث
الطبعة الخامسة ٢٣٢ صفحة

● الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية
الطبعة الرابعة ٣٣٦ صفحة

● البحث الأدبى:
طبيعته- مناهجه-أصوله-مصادره
الطبعة السادسة ٢٧٨ صفحة

● الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور
الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة

● فى التراث والشعر واللغة
الطبعة الأولى ٢٧٦ صفحة

فى الدراسات النقدية

● فى النقد الأدبى
الطبعة السابعة ٢٥٠ صفحة

● فصول فى الشعر ونقده
الطبعة الثالثة ٣٦٨ صفحة

● تجديد النحو
الطبعة الثالثة ٢٨٢ صفحة
● تيسير النحو التعليمي قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده
الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحات
● تيسيرات لغوية
الطبعة الأولى ٢٠٠ صفحة

فى مجموعة نوابغ الفكر العربى
● ابن زيدون
الطبعة الثانية عشرة ١٢٤ صفحة

فى مجموعة فنون الأدب العربى
● الرثاء
الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة
● المقامة
الطبعة الخامسة ١٠٨ صفحات
● النقد
الطبعة الخامسة ١١٢ صفحة

● الترجمة الشخصية
الطبعة الرابعة ١٢٨ صفحة
● الرحلات
الطبعة الرابعة ١٢٨ صفحة

فى التراث المحقق
● المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد
الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة
الجزء الثانى - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفحة
● كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد
الطبعة الثالثة ٧٨٨ صفحة
● كتاب الرد على النحاة
الطبعة الثالثة ١٥٢ صفحة
● الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر
الطبعة الثالثة ٣٥٦ صفحة

فى سلسلة «اقرأ»
● العقاد — الطبعة الخامسة
● البطولة فى الشعر العربى — الطبعة الثانية
● معى (١) — الطبعة الثانية
● معى (٢) — الطبعة الأولى
● الفكاهة فى مصر — الطبعة الثالثة

رقم الإيداع	١٩٩٢ / ٨٥٩٧
الترقيم الدولى	ISBN 977-02-3840-6

١ / ٩٢ / ٢١٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

هذا البحث القيم يقدمه « الدكتور شوقى ضيف » مضافاً إلى بحوثه الجمة فى الأدب والنقد .

وإنه – وهو العالم الحريص على الخير وعلى مايفيد – شعر بأن طلبة الدراسات العليا فى أقسام اللغة العربية فى حاجة ملحة إلى كتاب يوضح لهم : كيف يوضع البحث الأدبى ، وكيف يختار ؟ وكيف يصاغ منهجياً ؟ وكيف تحقق أصوله وتوثق ؟ وكيف تستخدم مصادره وينتفع بها ؟ فقدم هذا البحث التحليلى ليأخذ بيد الطلاب ويرشدهم إلى ما يجب أن يترسموه فى بحوثهم ، حتى تكون قائمة على أساس علمى منهجى صحيح ، وتؤتى ثمرتها المرجوة .